Aye
mis
ej. 3

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Lauro Ayestarán

La "Misa para Día de Difuntos" de Fray Manuel Úbeda (Montevideo, 1802)

(Apartado del N.º 9 de la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias)

785.1154
Aye.
mis.
ej. 3

Montevideo
1952

00

CONSERVATORIO UNIVERSITARIO DE MUSICA
1600.0328

José María Martínez Rodas -

Octubre 5 - 1972

(Recuperada!)

El hallo

785.115 4 AYE mis
La misa para día de los difuntos de
Ayestarán, Lauro 1913-1966
EUML000328

785.1154
Aye
Mis
3 ej.

LAURO AYESTARAN

La "Misa para Día de Difuntos" de Fray Manuel Úbeda (Montevideo, 1802).

COMENTARIO Y RECONSTRUCCION

el cant
una suer*allazgo.*

En 1949, por intermedio del organista de San Francisco don Fernando Pampín, llegó hasta nosotros la noticia de que en un desván próximo al coro, se hallaban viejos manuscritos musicales que habían pertenecido a la antigua iglesia montevideana. En 1950 propusimos la realización del inventario de este fondo como trabajo de seminario en el curso de "Música Nacional" 'que dictamos en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Fué confiado inicialmente al maestro Gilberto Sellanes, alumno a la sazón de este curso; razones de trabajo impidieron al señor Sellanes dar término a esta tarea. Sin embargo, se habían podido fijar algunos documentos importantísimos, y en atención a este hecho, en setiembre de 1951 solicitamos al Señor Arzobispo de Montevideo autorización para llevar a nuestro estudio todo el archivo y someterlo a un total ordenamiento e inventariación, autorización que de inmediato fué concedida. A fines de ese año devolvimos a la Parroquia de San Francisco todos los documentos musicales y redactamos un inventario circunstanciado de los mismos que actualmente se halla en poder del párroco de la Iglesia, P. Juan Mestre, quien en todo momento nos facilitó esta tarea.

Entre estos documentos musicales hallábase uno de señera importancia desde el punto de vista histórico: una "Misa para día de Difuntos" a cuatro voces con acompañamiento de flauta y bajo, de Fray Manuel Ubeda, fundador de la hoy ciudad de Trinidad, fechada en Montevideo en el año 1802.

A la transcripción y análisis de la misma dedicamos largas horas de trabajo y queremos rodear su publicación con un estudio previo sobre el estado de la música religiosa en el Uruguay indiano y sobre el archivo donde yacía ésta, la primera partitura que se conserva en la historia musical de nuestro país.

2. *Los orígenes de la música religiosa en el Uruguay.*

Es lógico suponer que la primera música que trajeron consigo los conquistadores al Río de la Plata a partir del siglo XVI, fué es-

101523
328

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

trictamente funcional. Música para amplificar órdenes de guerra, para acompañar sus danzas de salón o para servir los oficios religiosos y no para provocar exclusivamente un desinteresado goce estético, aún cuando España en esa época vivía su más alto momento en este orden de especulaciones sonoras y era uno de los cerebros conductores del pensamiento musical en la alta cultura occidental. Y esta lógica suposición está abonada por numerosos documentos que se refieren a los atambores, atabales, pífanos y trompetas con que se entonaban los españoles en el rudo juego de la guerra de conquista, ya contra los indígenas que les salían al paso, ya contra los portugueses que desde los primeros tiempos habían puesto sus ojos en estas tierras. Cajas y pífanos sirven además para convocar a los vecinos de las poblaciones recién fundadas y dar lectura ante ellos d las Reales Ordenes, Bandos y Autos por parte del alcalde o pregonero.

Y dentro de este concepto funcional, es lógico también que la música religiosa se desplegase ampliamente en el Uruguay durante los primeros siglos de la conquista y del coloniaje. Precisamente, en el momento de la conquista, España disponía de tres órdenes o rubros de música religiosa dentro de la fe católica, que pudo haber enviado a estas regiones.

En primer término, el canto religioso popular representado por los villancicos, pastorales, gozos, trisagios, salves, etc., proveniente todo él del ciclo trovadoresco. De ello ha quedado en el Uruguay actual, como emocionado recuerdo, el fragmentario Cancionero del Niño Jesús que todavía repiten nuestras madres en las estrofas del "Arrorró" o los romances hoy infantiles de "Santa Catalina", por ejemplo. Este canto religioso popular es el que tiene mayor importancia en toda América y sus letras afloran todavía en el Uruguay cuando se oye a un paisano entonar con la melodía de un Estilo, una "Décima a lo divino". En nuestros viajes de recolección folklórica hemos encontrado varias de ellas. Es un vasto cancionero europeo antiguo, sometido en España casi todo él a la estructura estrófica del romance y, posteriormente, de la décima, que sobrevive intacto en América a través de tres siglos, sin contaminarse con la realidad sonora circundante.

En segundo término, España pudo haber enviado su gran polifonía religiosa del Renacimiento. En el momento de la conquista, después de un período de afirmación nacional representado por los músicos de la corte de los Reyes Católicos —Escobar, Anchieta, Peñalosa o Almorox— España entraba en su madurez más brillante por el enriquecimiento que significó la aportación de los músicos flamencos llegados con la casa de los Austrias; en ese entonces Victoria, Morales y Guerrero desarrollaban la más admirable teoría de la polifonía. Este tipo de música, no obstante, no estaba en condiciones de penetrar en el Uruguay; faltaba lo más importante: el instrumento, ese coro de capilla de excelentes solfistas capaces de en-

trar airosamente en la compleja selva del contrapunto. Montevideo se funda dos siglos más tarde cuando toda esa grandeza ha rodado por los suelos y España entra en el período más oscuro de su historia musical, dominado por la dictadura de Farinelli, el favorito de Felipe V, quien inaugura la edad del extranjerismo operístico en la península.

En tercer término, sobrevivía todavía en España —como en toda Europa— un vestigio del Canto Gregoriano. El gran arte de la homofonía medieval ya había desaparecido como música viva de una colectividad pero alentaba todavía, nó como expresión popular espontánea, sino como una tesonera tendencia de la Iglesia Católica para vivificar aquello que había sido su lenguaje más original y bello. Después de la restauración solesmense, sabemos muy bien que el canto llano que se conoció y practicó desde 1400 en adelante, era una suerte de caricatura casi del severo y profundo arte de la Alta Edad Media. Y ese gregoriano, deturpado por las versiones equivocadas de los siglos XVI, XVII y XVIII, fué justamente el que llegó a América durante la conquista y el coloniaje. Además, ya no era popular en su espontaneidad —como lo era, por cierto, todo el cancionero religioso del ciclo del Villancico y de la simple canción— y sabemos que sólo en aquellos parajes en que la penetración misionera fué muy intensa, se practicó con profusión. El documento más importante de la presencia del canto gregoriano en el Uruguay data de 1824 en que el secretario de la Misión Apostólica Muzi, lo oye cantar en el pueblo de Durazno; el cronista se encarga de subrayar que eran indios que habían venido de los antiguos pueblos de las Misiones Orientales.

Y como el Uruguay no tuvo grandes cantorías o escuelas capaces de interpretar la polifonía culta del Renacimiento, ni tuvo en sus límites actuales una organización misionera profunda, he aquí que sólo recibió en el orden de la música religiosa, la primera corriente popular.

En la segunda mitad del siglo XVIII ya está plenamente ordenada la vida colonial en el Uruguay y en ese momento comienzan a aparecer los primeros organistas y maestros de capilla. Al ciclo del canto popular de la época de la conquista que acompañaban arperos, vihuelistas y violinistas, sucede una expresión polifónica más compleja: misas a tres y cuatro voces con acompañamiento de órgano, comienzan a escucharse en la Iglesia Matriz o en la de San Francisco. Entre los manuscritos dieciochescos del archivo de esta última, se deslizan algunas páginas de Haydn y Mozart.

Esta segunda etapa de la evolución de nuestra música religiosa, cuyo índice más evidente es la presente "Misa para día de Difuntos" de Fray Manuel Ubeda, llega a su apogeo en 1820. El Barón de la Laguna trae desde Río de Janeiro misas del brasileño Nunes García y de polifonistas portugueses. Sin embargo, el límpido canto "a cappella" nunca llega a producirse aquí como ocurre en México o en

Venezuela. Del canto colectivo popular se pasa directamente al polifonismo acompañado instrumentalmente, que va desde 1750 a 1830.

El advenimiento del reinado de la ópera italiana en esta última fecha, produce una tercera etapa en el ámbito de la música religiosa uruguaya, etapa que llega hasta entrado el siglo XX. Misas de fuerte contenido teatral con solistas, coros y orquesta, oratorios "non orando", páginas organísticas de intensa expresividad romántica, se suceden domingo a domingo en las iglesias montevideanas. Las obras de los maestros de capilla José Giuffra y, sobre todo, Carmelo Calvo, son las más representativas de este período.

En las postrimerías del siglo XIX, el Padre Pedro Rota, autor de una correctísima "Misa de Requiem", notablemente impresa en Montevideo en 1896, inicia el retorno hacia las fuentes melódicas gregorianas si bien tratadas de acuerdo con un contrapuntismo académico. Conocedor de la reforma solesmense, se preocupa intensamente, años más tarde, de poner en vigencia las directivas de música litúrgica implantadas por Pío X en su conocido "Motu Proprio" de 1903.

En el medio, pues, de esta evolución, surge la Misa de Fray Manuel Ubeda en los umbrales del siglo XIX.

3. El archivo musical de la Iglesia de San Francisco.

Hacia 1724, dos años antes de la fundación de Montevideo, los jesuitas, con el auxilio de indios misioneros levantaron la primitiva capilla que luego había de llamarse de San Francisco, la primera construcción de carácter religioso de la capital. Según testimonio de 1730 estaba "edificada de Piedra firme y Cubierta de teja". El 30 de enero de 1730 el Cabildo de Montevideo, recién constituído, la habilita como Iglesia Matriz y en este carácter funciona hasta fines de 1739 en que se consagra la Matriz Vieja. El 1º de mayo de 1740 junto a la iglesia se levanta un Hospicio y los jesuitas ceden su administración a los franciscanos quienes abren en 1743 una escuela de primeras letras. El 12 de diciembre de 1742 se funda la Venerable Orden Tercera en dicha iglesia, cuyos libros, afortunadamente, es lo único que se ha salvado de aquellos días. Por Real Cédula, el 29 de setiembre de 1760 el Rey de España eleva a la categoría de Convento al Hospicio de San Francisco, y a la expulsión de los jesuitas en 1767 los beneméritos sacerdotes de la Orden Seráfica centralizan la educación de los habitantes de Montevideo. Por sus aulas pasaron casi todos los hombres que luego nos han de dar la independencia —Artigas, entre ellos— y en 1790 ya están funcionando las cátedras superiores de Filosofía y Teología. Hallábanse ubicados la iglesia y el convento en la esquina de las calles San Miguel (hoy Piedras) y San Francisco (hoy Zabala); su iglesia con techo de teja a dos aguas ostentaba a un lado una torre con campanario, construída a principios del siglo XIX, que en una antigua fotografía se destaca con airoso señorío.

La obra del Colegio de San Bernardino —que así se llamaba el Instituto docente franciscano— repercutió en la formación de los hombres de la revolución emancipadora, al punto que en 1811 Elío expulsó a un grupo de jóvenes monjes nativos por su vinculación con los patriotas que, encabezados por Artigas, sitiaban a la sazón Montevideo. Sin embargo, al normalizarse la vida independiente después de 1830, el Convento comenzó a declinar por falta de sacerdotes y pese a sus límpidos antecedentes educacionales y patriotas, fué disuelto por el gobierno de Fructuoso Rivera por decreto del 31 de diciembre de 1838. Dicen los considerandos del mismo: "Cuando no hay el número preciso de conventuales no hay convento"... "establecimiento improductivo"... Quedó, pues, San Francisco como simple iglesia parroquial y alrededor de 1865 fué demolida para erigirse la antigua Bolsa de Comercio, destruída a su vez en 1929 para levantarse sobre su predio el actual edificio del Banco de la República. Cuando su demolición de 1865, sobre los planos del arquitecto francés Víctor Rabú, el constructor Ignacio Pedralbes levantó en la esquina de las calles Cerrito y Solís la actual Iglesia de San Francisco donde hemos hallado el archivo musical que pasamos a analizar.

Los libros de la Orden Tercera y el archivo musical, son los únicos puentes documentales entre el antiguo Convento de San Bernardino y la actual Iglesia ya que, presumiblemente, en 1839, cuando el decreto de la extinción del Convento, los pocos frailes que quedaban, se llevaron a Europa los "Libros de fábrica" de la iglesia y la restante documentación relativa a la obra docente de los franciscanos.

El archivo musical de San Francisco consta hoy de 5.158 fojas, manuscritas casi todas ellas —excepto las de seis partituras impresas— que representan 194 obras. Hay además 614 fojas sueltas incompletas. He aquí una síntesis del inventario:

Nº de Inventario	AUTOR	TITULO	Partitura o partes	Instrumental	Observaciones
1	Abbadia	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	
2	Arzac	Dies Irae	p.	orq.	
3	Andrea Avellino	Himno	p.	3 v. y órg.	
4	Jose A. de Castro	Misa	P.	4 v. y orq.	Fecha: 1855
5	Barroso	Misa	p.	4 v.	incompleta
6	L. Bordese	Misa	p.	2 v. y órg.	incompleta
7	Bordogni	Laudate Pueri Dominum	P.	1 v. y orq.	
8a	J. M. Cambeses	Variaciones sobre el tema de "La Cenerentola" de Rossini	p.	flauta	
8b	J. M. Cambeses	Variaciones para flauta sola	p.	flauta	
8c	J. M. Cambeses	Cavatina de la óp. "Donna Caritea" de Mercadante	p.	flauta	
8d	J. M. Cambeses	Introducción y Jota aragonesa	p.	flauta	
8e	J. M. Cambeses	Tema con variaciones	p.	flauta	
9	José Calvo	Estrofas para la Comunión	P. y p.	2 v. y órg.	
10	José Calvo	Gozos a San Francisco de Asís	P.	2 v.	
11	José Calvo	Misa de Requiem	P. y p.	2 v. y órg.	
12	José Calvo	Letra al Santísimo para la Comunión	P. y p.	2 v. y órg.	
13	José Calvo	Misa de Gloria	P. y p.	2 v. y órg.	
14	José Calvo	Misa breve de Requiem	P. y p.	2 v. y órg.	
15	José Calvo	Misa breve de Requiem	p.	2 v. y orq.	inc. Fech.: 1872
16	José Calvo	Misa	p.	2 v. y orq.	inc. Fech.: 1873
17	José A. de Castro	Misa	P. y p.	3 v. y órg.	Fecha: 1843
18a	Ignacio Ayne	Himno a San Luis Gonzaga	P. y p.	4 v. y orq.	
18b	Desconocido	Pues te aclama protector	P. y p.	4 v. y orq.	
18c	Desconocido	Intensus hostis	P.	3 v. y orq.	
18d	Desconocido	Angeles Santos	P.	3 v. y orq.	
19	José A. de Castro	Himnos al Santísimo Sacramento	P.	4 v. y orq.	
20	Desconocido	Misa	P.	4 v. y orq.	copia de J. A. de Castro
21	Gabrielsky	Gran trío concertante	p.	3 flautas	copia de J. A. de Castro
22	Angel Arturo de Castro	Plegaria a la Santísima Virgen de Dolores	P.	1 v. coro y órg.	Letra del P. Laureano Sanjurjo
23	Casturina	Credo	p.	4 v. y orq.	
24	Ceruti	Credo	p.	3 v. y orq.	
25	Ceruti	Misa	P. y p.	4 v. y orq.	
26	Francisco Cerioli	Misa	p.	2 v. y orq.	inc. Fech.: 1879
27	Lorenzo Cogiola	Misa	P. y p.	3 v. y orq.	
28	Joaquín Cordeiro Galão	Credo	P. y p.	4 v. y orq.	
29a	Desconocido	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	
29b	Francisco De Salvo	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	Fecha: 1833
30	Francisco De Salvo	Magnificat	P. y p.	3 v. y orq.	
31	Francisco De Salvo	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y órg.	
32	Francisco De Salvo	Salmos breves	P. y p.	3 v. y orq.	
33	Francisco Destéfani	Tantum Ergo	P.	1 v. y orq.	
34	Francisco Destéfani	Tantum Ergo	P.	1 v. y orq.	incompleta
35	Donizetti	Qui Tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
36	Donizetti	Laudamus y Gratias	P. y p.	1 v. y orq.	
37	Donizetti	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
38	Eslava	Miserere	p.	1 v.	incompleta
39a	J. M. J.	Yo herí madre amorosa	P.	3 v. y orq.	
39b	J. M. J.	Alábate mi boca	P.	3 v. y orq.	
39c	J. M. J.	El Dios a quien el orbe	P.	3 v. y orq.	
40	Gabutti	Misa	p.	3 v. y orq.	
41a	Fascó	Kiries	p.	orq.	incompleta
41b	Gaiante	Gloria y Credo	p.	orq.	incompleta
42	Giordani	Las siete palabras	P.	3 v. y orq.	
43	José Giuffra	Misa	P. y p.	2 v. y orq.	
44	Lorenzo Montersino	Credo	P.	3 v., coro y orq.	
45	José Giuffra	O salutaris hostia	p.	orq.	incompleta
46	José Giuffra	Qui tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
47	José Giuffra	Tantum Ergo	P. y p.	2 v. y órg.	
48	Gonella	Gloria	P. y p.	2 v. y orq.	
49a	Desconocido	O salutaris hostia	P.	2 v. y órg.	
49b	A. Gaudioso	Tantum Ergo y Genitori	P.	1 v. y órg.	

Nº de Inventario	AUTOR	TITULO	Partitura o partes	Instrumental	Observaciones
49c	Desconocido	Venid y vamos todos	P.	1 v. y órg.	
50	Haydn	Las siete palabras	P.	piano	
51	Gaetano Isola	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
52	Gaetano Isola	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	
53	Machado	Salmo II de Difuntos	P. y p.	5 v. y orq.	
54	Mariano	Misa	p.	3 v.	incompleta
55	Meleggi - Debali	Misa	p.	3 v. y orq.	
56	Salvador Meluzzi	Letanía	p.	3 v. y orq.	
57	Salvador Meluzzi	Aquellos ultrajes, aquellas culpas	P. y p.	1 v., coro y órg.	incompleta
58	Miné - José Calvo	O Salutaris	p.	orq.	Fecha: 1872
59	D. J. C.	Misa	p.	orq.	incompleta
60	Lorenzo Montersino	Misa	P. y p.	3 v., coro y orq.	
61	Mozart	Misa en sol - mayor	P. y p.	4 v. y orq. —	
62	Musso	Laudamus	P. y p.	2 v. y orq.	
63	Gaetano Nava	Te Deum Laudamus	P. y p.	3 v. y órg.	IMPRESO (partes manuscritas)
64	Vincenzo Noberasco	Tantum Ergo y Stabat Mater	p.	3 v. y orq.	
65	José Mauricio Nunes	Credo	p.	3 v. y orq.	
66	José Mauricio Nunes	Tedeum	p.	3 v. y orq.	
67	José Mauricio Nunes	Misa (en fa-mayor)	P. y p.	3 v. y orq.	
68	Mariano Pallés	Tantum Ergo	p.	3 v. y orq.	
69	Joaquín Pedrosa	Ne recorderis	P. y p.	4 v. y orq.	
70	Tomasso Ramorino	Domine e Dixit	P. y p.	3 v. y orq.	
71	Tomasso Ramorino	Magnificat	P.	3 v. y orq.	Fecha: 1863
72	Tomasso Ramorino	Tantum Ergo	P. y p.	1 v., coro y orq.	
73	Tomasso Ramorino	Misa	P. y p.	3 v., coro y orq.	
74	Severino Rey	Magnificat	P.	órgano	
75	Severino Rey	Iste Confesor	P. y p.	2 v. y órg.	
76	Severino Rey	Ave María	P.	órgano	Fecha: 1876
77	Severino Rey	Misa de Cuaresma	p.	1 v.	incompleta
78	Ripa	Letanías	p.	4 v. y orq.	incompleta
79	Rossi	Magnificat	P. y p.	3 v. y orq.	
80	Rossini	Contro un cor, de la óp. "Ei Barbero de Sevilla"	P.	1 v. y piano	
81	Rossini	Sanctus	P. y p.	8 v. y piano	
82	Sibone	Tantum Ergo	P. y p.	3 v. y orq.	
83	Esteban Solé	Misa	P. y p.	2 cor. y orq.	
84	Padre Sostoa	Misa a dúo	p.	2 v.	
85	Joao de Souza de Carvalho	Misa en si-bemol	p.	orq.	incompleta
86	Spoelbesch	Misa	p.	3 v. y órg.	
87	Thomas	Qui tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
88	Troncarelli	Cadena armónica de todos los tonos mayores y menores			texto de teoría
89	José Fernández de la Vallina	Misa	P. y p.	2 v. y órg.	
90	José Fernández de la Vallina	Misa Solemne	p.	3 v. y orq.	Fecha: 1875
91a	Luigi Vento	Contradanza	p.	tromba 2ª	incompleta
91b	Desconocido	Piccolo Valtz per il Cotiglion	p.	tromba 2ª	incompleta
91c	Gio. Vacheri	Contradanza	p.	tromba 2ª	incompleta
92	Verdi	Qui tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
93	Vinatieri	Tantum Ergo	P. y p.	2 v. y orq.	
94	Fray Manuel Ubeda	Misa para día de Difuntos	p.	4 v., fl. y baj.	Montevideo, 1802
95	Desconocido	Misa	p.	3 v.	Montevideo, 1840
96	Cramer	Nuevo Método de piano con Ejercicios y Preludios		piano	Copia de J. A. de Castro, año 1843
97	Francisco de Salvo	Tantum Ergo	P.	1 v. y orq.	Fecha: 1842
98	José Giuffra	Salve Regina	P.	2 v. y baj.	
99	Narciso Casademunt	Villancico a 7 instrumentos y 8 voces	p.	8 v. y orq.	
100	Desconocido	Stabat Mater	p.	2 v. y baj.	
101	Desconocido	Ave Maris Stella	p.	2 v. y orq.	
102	Desconocido	Misa de Morti	P. y p.	3 v. y orq.	
103	Desconocido	Tedeum	p.	4 v. y orq.	
104	Desconocido	Miserere	p.	2 v. y orq.	incompleta
105	Desconocido	Tantum Ergo	P. y p.	2 v. y orq.	

Nº de Inventario	AUTOR	TITULO	Partitura o partes	Instrumental	Observaciones
106	Desconocido	Domine ad adjuvandum	P. y p.	3 v. y orq.	
107	Zingarelli	Stabat Mater	P. y p.	2 v. y órg.	IMPRESO
108	Desconocido	Misa	p.	4 v. y orq.	
109	Desconocido	Domine Deus	P. y p.	3 v. y orq.	
110	Desconocido	Salve	p.	3 v. y orq.	
111	Desconocido	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y orq.	
112	Desconocido	Miserere	P. y p.	3 v. y orq.	
113	Desconocido	Vesperae Apostolorum	P. y p.	3 v. y orq.	
114	Desconocido	Domine e Dixit	P. y p.	3 v. y orq.	
115	Desconocido	Cuaderno de ejercicios de solfeo			Perteneció a María Ignacia Diago
116	Desconocido	Dixit Dominum	P. y p.	3 v. y orq.	
117	Desconocido	Cantemos alegres y Ya del cielo subes	p.	2 v. y orq.	
118	Rossini	Dúo de la óp. "Aureliano en Palmira"	P.	2 v. y piano	IMPRESO
119	Desconocido	Stabat Mater	P. y p.	3 v. y orq.	Fecha: 1843
120	José A. de Castro	Lección 1ª de Difuntos	P. y p.	1 v. y orq.	
121	Desconocido	Laudamus in postorale	P. y p.	1 v. y orq.	
122	Desconocido	Stabat Mater	p.	1 v. y orq.	
123	Desconocido	De místicas flores y Recibe los afectos	p.	3 v. y orq.	
124	Desconocido	Venid y vamos todos	p.	3 v. y orq.	
125	Desconocido	Letanía Lauda Jerusalem	p.	2 v. y orq.	
126	Desconocido	Stabat Mater	P.	3 v. y orq.	
127	Desconocido	Confitebor	P. y p.	2 v. y orq.	Fecha: 1846. Es otra versión del Nº 113
128	Desconocido	Marcha de San Ignacio de Loyola	p.	orq.	
129	José A. de Castro	Misa a 3	P.	3 v. y órg.	
130	Desconocido	Laudamus y Domine Deus	P. y p.	1 v. y orq.	
131	Desconocido	Letrilla a la Santísima Virgen	P. y p.	3 v. y órg.	
132	Desconocido	Creator alma siderum	P. y p.	3 v. y orq.	
133	Desconocido	Misa de Requiem	p.	2 v. y órg.	
134	Desconocido	Laudamus	P. y p.	1 v. y orq.	
135	Desconocido	Credo	P.	3 v. y orq.	
136	Desconocido	Misa	p.	3 v.	
137	José A. de Castro (?)	Canción al Purísimo Corazón de María	p.	3 v. y orq.	
138	Desconocido	Custodes hominum	p.	3 v. y orq.	
139	L. Berger	Sei Canzonette	P.	3 v. y piano	IMPRESO
140	Desconocido	Magnificat	P. y p.	3 v. y orq.	
141	Desconocido	Misa breve	p.	orq.	
142	Desconocido	Tantum Ergo	p.	1 v. y orq.	
143	Desconocido	Dies Irae	p.	3 v.	
144	Desconocido	Misa	P. y p.	2 v. y órg.	
145	Vicente Ferroni	Las Siete Palabras	p.	3 v. y orq.	Fecha: 1875
146	Dellino	Pange lingua y Ave Maris Stella	P. y p.	2 v. y orq.	
147	Desconocido	Tantum Ergo	p.	orq.	
148	Desconocido	Versos a Jesús crucificado	P. y p.	3 v. y órg.	
149	Desconocido	Misa	p.	1 v. y orq.	incompleto
150	José Sobejano	Himno al triunfo de las aulas del Real Seminario de Nobles de Madrid	P.	sol., coro a 2 v. y piano	IMPRESO en Madrid en 1829
151	Desconocido	Tune accetabis	P.	1 v. y orq.	
152	Desconocido	Tantum Ergo y Genitori	p.	orq.	incompleto
153	Francisco de Salvo	Misa	P.	3 v. y órg.	Es otra versión del Nº 156
154	Desconocido	Salve	p.	3 v. y orq.	
155	José A. de Castro	Vuestro Cuerpo Sacrosanto	p.	3 v. y orq.	incompleto
156	Francisco de Salvo	Misa	P. y p.	3 v. y orq.	Es otra versión del Nº 153
157	Desconocido	Genitori	p.	3 v. y orq.	
158	Desconocido	Gozos a San Vicente de Paul	p.	5 v. y orq.	
159	Desconocido	Oh Admirable Sacramento!	p.	3 v. y orq.	
160	Desconocido	Misa a canto llano con acompañamiento	P.	1 v. y órg.	
161	Desconocido	Misa	p.	4 v. y órg.	
162	Desconocido	Alabado	P.	piano	
163	Desconocido	Miserere	p.	3 v. y órg.	
164	Desconocido	Misa	p.	2 v. y órg.	

Nº de Inventario	AUTOR	TITULO	Partitura o partes	Instrumental	Observaciones
165	Desconocido	Panem Celi	p.	1 v. y orq.	
166	Desconocido	Versos al Santísimo	p.	1 v. y órg.	
167	Desconocido	Misa de Canto llano en la menor	p.	1 v. y órg.	
168	Desconocido	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y orq.	
169	Desconocido	Misa	p.	4 v. y orq.	
170	Desconocido	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
171	Desconocido	Misa	p.	4 v. y órg.	
172	Desconocido	Misa	p.	2 v.	
173	Desconocido	Misa	p.	1 v.	incompleta
174	Desconocido	Misa	P. y p.	3 v. y órg.	
175	Desconocido	Misa	p.	2 v. y coro	incompleta
176	Desconocido	Aria al Santísimo	p.	1 v.	
177	Desconocido	Canto para la Festividad de la Anunciación de la Virgen María	P.	1 v. y órg.	
178a	Desconocido	Miserere	P. y p.	3 v., figle y órg.	
178b	Desconocido	Stabat Mater	P.	3 v., figle y órg.	
178c	Desconocido	Miserere	P.	3 v. y orq.	
178d	Desconocido	Stabat Mater	P.	2 v. y orq.	
178e	Desconocido	Perdón oh Dios mío	P.	1 v. y orq.	
178f	Desconocido	Las siete palabras de la agonía	P.	2 v. y orq.	
179	Desconocido	Misa	P.	3 v. y orq.	
180	Desconocido	Requiem	P.	4 v. y orq.	
181	Desconocido	Misa	P.	3 v. y órg.	
182	Desconocido	Tantum Ergo	P.	2 v. y órg.	Fecha: 1885
183	Desconocido	O Salutaris	P.	1 v. y órg.	
184	Desconocido	Misa alemana	p.	tenor	incompleta
185	Desconocido	Método de solfeo			Buenos Aires . . 1859
186	Desconocido	Misa solemne	P.	3 v. y orq.	
187	Desconocido	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
188	Desconocido	Letanías	P.	3 v. y órg.	
189	Desconocido	Misa	p.	2 v. y órg.	
190	Desconocido	Coro y coplas (?)	p.	3 v. y orq.	incompleta
191	Desconocido	Misa	p.	3 v. y órg.	incompleta
192	Desconocido	Misa Imperial	p.	bajo	incompleta
193	P. J. Riotte	Concierto para piano y orquesta	p.	piano y orq.	IMPRESO
194	Varios	Canciones con acompañamimiento de guitarra y piano (Son 79 piezas)	P.	1 v., guitarra y piano	Fecha: 1843

Este archivo representa un índice de posibilidades de la música religiosa uruguaya en todo el siglo XIX. Por supuesto que la existencia de estas partituras no obliga a pensar que todas ellas fueran ejecutadas en los servicios religiosos, de la misma manera que el poseedor de una biblioteca no siempre ha leído todos los libros que habitan en sus anaqueles. Por ésto, justamente, decimos que este archivo representa un índice de posibilidades, aún cuando presumiblemente casi todas las partituras que lo integran fueron interpretadas en Montevideo a lo largo de la pasada centuria.

Desde el punto de vista de los órdenes de música litúrgica, se observará que casi todos los géneros y combinaciones instrumentales están representados de acuerdo con los tres tipos que fijáramos al comienzo. Hay unas pocas misas de "canto llano" (Nos. 160 y 167) para una sola voz con acompañamiento de órgano; su escritura es rudimentaria, con valores iguales y pobreza tonal, y en ningún momento recuerdan la sobria y profunda grandeza del arte gregoriano; de todas maneras ésto era lo que se tenía en América y aún en Euro-

pa, por "canto llano" antes de la reforma de los Benedictinos de Solesmes que recién se obra a fines del pasado siglo.

El rubro de música polifónica es el más nutrido y al lado de dos hermosas partituras del siglo XVIII, la "Misa en sol-mayor" de Mozart (Nº 61) y "Las siete palabras" de Haydn (Nº 50), en versión pianística, se hallan numerosos ejemplos del "operismo religioso" del siglo romántico como un "Sanctus" de Rossini (Nº 81) y una Misa de Donizetti (Nº 37). En este rubro falta casi por completo el estilo "a cappella"; todos los coros están acompañados inexorablemente por órgano u orquesta. La instrumentación es reducida pero en muchos casos presenta un equilibrio perfecto, observándose combinaciones que parecerían hoy de audacia insólita para la época en que fueron escritas, si no olvidamos que estaban dictadas por las reducidas posibilidades del instrumental existente. Entre ellas destacamos el "Ne recorderis" de Joaquín Pedrosa (Nº 69) para dos violines, dos fagotes, dos flautas, dos trompas, dos tiples, tenor, bajo y acompañamiento de órgano, que suena como modernísima combinación de orquesta de cámara.

Por último y como era lógico, el canto religioso popular es muy importante abundando en "Gozos", "Salves", "Himnos", "Letanías" y algún "Villancico". Casi todos ellos están escritos por compositores españoles o criollos y, desde luego, su texto literario se halla en idioma castellano. Son además los más deteriorados por el uso.

Desde el punto de vista histórico nacional este archivo abarca desde el coloniaje hasta 1890 aproximadamente. Del primer período colonial quedan, posiblemente, varias misas de autor desconocido de indudable caligrafía dieciochesca y, a ciencia cierta, la "Misa para Día de Difuntos" de Fray Manuel Ubeda (Nº 94) fechada en Montevideo en 1802, pieza impar en el repertorio documental rioplatense, por su valor histórico. El período correspondiente a las dominaciones luso-brasileñas (1817-1825) se halla representado por importantes páginas entre las que se destacan en primer término las del compositor brasileño José Mauricio Nunes García. En esa época, el Barón de la Laguna importó de Río de Janeiro instrumentistas y cantores y acaso tuvo la idea de formar en Montevideo un coro similar al brillante conjunto de la Capilla Real (después Imperial) de Río. Todo ello estaba, además, dentro de su política rumbosa que repercutió en favor del desarrollo musical especialmente en la órbita teatral. El archivo de la Iglesia de San Francisco es un índice evidente de este hecho; se conservan en él numerosas copias, realizadas en Río de Janeiro, pertenecientes a los principales polifonistas brasileños y portugueses. Del Padre Nunes García (1767-1830) hemos hallado tres partituras: un "Credo" (Nº 65), un "Tedeum" (Nº 66), y una "Misa" (Nº 67) en fa-mayor para tres voces y orquesta. Posiblemente algunas otras obras que figuran como de autor desconocido, pertenezcan a José Mauricio. Desgraciadamente su producción no ha sido aún publicada con excepción de algunos mo-

tetes y las dos versiones de su espléndida "Misa de Requiem". En la edición de 1897, el Vizconde de Taunay estampa una lista de las obras de Nunes García que componían la colección de Gabriela Alves de Souza donde encontramos títulos similares a los que se hallan en el archivo musical montevideano en antiguas copias brasileñas.

De este mismo período hallamos también una "Misa en B fa" (en si-bemol) de João de Souza de Carvalho (Nº 85), una "Missa a 3" de Barroso (Nº 5) y un "Credo" de Joaquim Cordeiro Galão (Nº 28) para cuatro voces y orquesta; sin embargo, algunas de las copias parecen ser más modernas.

Del período histórico correspondiente a las primeras presidencias de la República (1830-1842), hállanse numerosas obras de Francisco De Salvo entre las que destacamos un "Credo" (Nº 29 b) fechado en 1833 y un "Tantum Ergo" (Nº 97) de 1842. De Salvo declara en algunas partituras que es el primer violín de la Catedral pero como en ninguna de ellas figura la localidad correspondiente, bien pudiera tratarse de un músico extranjero cuyas páginas, por azar, cayeron al archivo de San Francisco, ya que ninguna referencia hemos podido hallar, por otros conductos, de su permanencia en Montevideo.

Entre las partiduras curiosas correspondientes a esta época, destacamos cinco composiciones del flautista J. M. Cambeses, bien conocido en los teatros de Buenos Aires alrededor de 1830. Escritas para solo de flauta, dan una idea cabal de la tan complicada como estéril artesanía de la paráfrasis sobre motivos operísticos de la época romántica; una de ellas es la "Introducción y Jota aragonesa con 4 cantos y 30 variaciones para flauta sola" que tantas veces interpretaba Cambeses en los entreactos de una comedia y cuyo manuscrito no sabemos cómo pudo llegar a este archivo.

La época de la Guerra Grande (1843-1851) está magníficamente representada por el compositor José Aniceto de Castro quien posiblemente fuera organista de San Francisco en ese período, ya que a sus piezas originales deben agregarse numerosas copias de obras de otros autores pero de su puño y létra. Entre sus páginas originales destacamos una "Misa a 3 con acompañamiento" (Nº 17) fechada en 1843; en una de las partes de esta obra se lee: "Acompañamiento ala Missa Solemne a 3 voces. Compuesta en Santiago Año de 1840". Su nombre no lo hemos hallado en el completo trabajo de Eugenio Pereira Salas sobre "Los orígenes del arte musical en Chile", de donde presumimos que se refiera a la ciudad de Santiago de Compostela en España. José Aniceto de Castro es además el copista de los manuscritos del "Nuevo método de piano con Ejercicios y Preludios" de Cramer fechado en 1843 y del álbum de "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano" de esa misma fecha. Este último, es un florilegio de canciones románticas uruguayas y españolas de la época de la Guerra Grande, de singular importancia en la historia de nuestra música.

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Por último corresponde anotar que a la segunda mitad del siglo XIX pertenece una gran parte de las obras que se custodian en este archivo, debiendo mencionarse los nombres de José Fernández de la Vallina (Nos. 44 y 60), Vicente Ferroni ((Nº 145), Severino Rey (Nº 76) y José Giuffra, todos ellos radicados en Montevideo.

5. Fray Manuel Ubeda.

El autor de la "Misa para día de Difuntos" es un personaje bien conocido en la historia de nuestra independencia. Fernando Gutiérrez nos ha dejado una semblanza de este hombre benemérito en su excelente folleto publicado en Montevideo en 1925 "Porongos (Su primera etapa)", a cuyas referencias podemos agregar hoy las de su actuación como compositor de música sagrada.

Manuel Ubeda nació en Valencia alrededor de 1760 y se ordenó como sacerdote de la Orden de los Trinitarios Calzados. El 19 de diciembre de 1800 partió de Barcelona rumbo a Sud América como capellán de la fragata armada en corso y mercancía "Nuestra Señora del Pilar y Soledad" al mando de Gerardo Esteve y Llach. España e Inglaterra hallábanse desde hacía cinco años en pie de guerra, y próximo a las costas del Brasil, la fragata española fué apresada por el navío inglés "Argos" que la llevó a Río de Janeiro. A fines de 1801, a bordo de la fragata "Cleopatra" fué embarcado Fray Manuel Ubeda en Río con destino a Montevideo. A principio de 1802 debió haber terminado en nuestra ciudad la Misa de Requiem que hemos hallado.

En ese momento se produce en la Banda Oriental un hecho memorable que va a dar como resultado la fundación de una de nuestras ciudades actuales. Un grupo de proletarios acaudillados por Francisco Fondar, precursor de la fundación de Trinidad, según Fernando Gutiérrez, solicita al obispo de Buenos Aires la erección de una capilla en la localidad de Porongos, en el hoy departamento de Flores. Esta solicitud es vivamente resistida por el terrateniente Miguel Ignacio de la Cuadra, radicado en Montevideo y propietario de una gran estancia que rodeaba los campos realengos donde habría de levantarse el oratorio. El obispo de Buenos Aires, a cuya jurisdicción eclesiástica pertenecía este paraje, designa entonces a Fray Manuel Ubeda el 19 de enero de 1802 y éste parte a principios del mes siguiente para hacerse cargo de su nuevo destino. Entre el 5 y el 10 de febrero de 1802 se rezan las primeras misas y se comienza la construcción del oratorio público que habría de ser el núcleo aglutinador de una población naciente. Las protestas de Miguel Ignacio de la Cuadra arrecian contra Fray Manuel, pero el grupo de sus pobres feligreses triunfa sobre el latifundista y nace un nuevo pueblo colonial. "Fray Manuel Ubeda fué el fundador de Porongos —dice Fernando Gutiérrez— porque administró durante veintiún años la Capilla de la Santísima Trinidad, centro a que convergieron en demanda de protección espiritual los vecinos de toda la región; porque

desde que llegó a Porongos adhirió resueltamente a la causa de los vecinos del pago que después de haber conseguido autorización para construir la Capilla pretendían que se les otorgaran junto a ésta, pequeñas parcelas para levantar sus viviendas humildes de terrón y paja; porque ejerció autoridad civil, en forma permanente, sobre los adherentes al culto religioso, desde la capilla histórica, y en uso de esa autoridad, repartió solares a los pobladores de Porongos".

La población y la capilla es colocada bajo la advocación de la Santísima Trinidad, como consecuencia presumible de pertenecer a la orden trinitaria Fray Manuel Ubeda, y cuando años más tarde estalla la revolución emancipadora, Fray Manuel se pliega generosamente a la causa de la independencia y arrastra hacia ella a todos sus feligreses. Es entonces cuando desde la "Gazeta de Buenos-Ayres" del viernes 10 de enero de 1812, se publican estas hermosas palabras sobre su actitud: "Los de la Banda Oriental han dado ya testimonio de esta verdad, y los inmortales curas D. Santiago Figueredo, y el P. Fr. Manuel Weda, cuyos nombres pronunciarán con asombro y veneración la más remota posteridad, nos dicen desde las márgenes del Uruguay, que saben ser párrocos sin dexar de ser ciudadanos, y que respetan los derechos de la patria á la par que los augustos derechos de la religión".

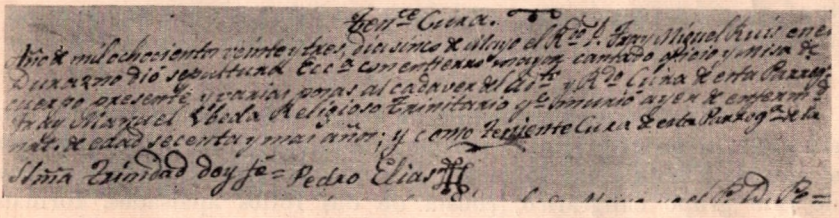


Fig. 1. — Partida de defunción de Fr. Manuel Ubeda. Parroquia de Trinidad (Flores); Libro Primero de Entierros; folio 11. (Facilitada por el Instituto de Investigaciones Históricas).

Al estamparse el apellido de "Weda" —que debe leerse, Ubeda— se le agrega una llamada al pie de la página donde se lee: "Dicho religioso cura de la parroquia de los Porongos es español del reyno de Valencia, y de edad de 50 a 60 años á quien han seguido todos sus feligreses".

El 4 de mayo de 1823, Fray Manuel Ubeda muere en Porongos "de enfermedad natural"; al día siguiente Fray Miguel Ruiz, cura del Durazno, reza una misa de cuerpo presente por el descanso de su alma, y es enterrado en ese mismo día cinco.

6. *Características y valoración de la Misa.*

El manuscrito, que lleva el número 94 en el inventario que hemos establecido, consta de 14 folios que representan las partes suel-

tas de la Misa, entre las cuales falta la partichela de soprano que hemos tenido que reconstruir en su totalidad.

Pueden observarse en estos manuscritos, cuatro caligrafías distintas que representan, además, cuatro épocas bien claras de este grupo de copias:

Caligrafía A

Parte de contralto	3	folios
Parte de tenor	3	"
Parte de bajo (vocal)	3	"

Caligrafía B

Parte de bajo (instrumental)	1	folio

Caligrafía C

Parte de flauta o clarinete	1	"
Parte de bajo (instrumental)	1	"

Caligrafía D

Parte de bajo (instrumental)	1	"
Parte de bajo (instrumental)	1	"

La caligrafía A corresponde al grupo más antiguo y debe considerarse, si no el original (porque ignoramos otros manuscritos musicales de Ubeda), por lo menos la copia de 1802. Cada parte vocal de este grupo caligráfico, consta de dos folios apaisados, formato 185 × 250 mm. de caja, más una foja de formato 107 × 115 mm. de caja, que corresponde al "Gradual". Son en total, pues, 9 folios que se hallan en buen estado de conservación.

Las otras caligrafías que abarcan los 5 folios restantes, son copias posteriores realizadas entre 1802 y 1870, según nuestro entender, lo cual nos permite deducir que la Misa de Ubeda fué ejecutada en varias oportunidades entre esas fechas.

La Misa de Ubeda consta de siete partes que se suceden en este orden: Introito, Kyrie, Offertorio, Gradual, Sanctus, Benedictus y Dies Irae. Como podrá verse, el orden normal de la Misa de Difuntos está alterado y faltan, además, los dos números finales: el Agnus Dei y el Communio. Vamos, pues, a reordenar estas partes y a comentarlas desde el punto de vista litúrgico:

1º) *Introito.* Se halla completo.

2º) *Kyrie.* Se halla completo.

3º) *Gradual.* Falta todo el verso del Gradual ("In memoria aeterna erit...") Posiblemente el verso se entonara en canto llano, de acuerdo con fórmulas corrientes de la época, tal como se puede

observar en otras partituras del archivo de San Francisco.

4º) *Dies Irae.* Faltan los versículos de la Secuencia. Unicamente en la parte de contralto aparece el "Tuba mirum", que no hemos transcrito por incompleta. El "Ingemisco" y el "Inter oves" faltan también.

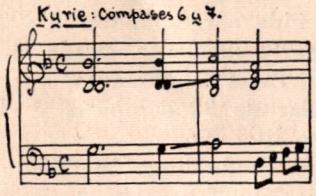
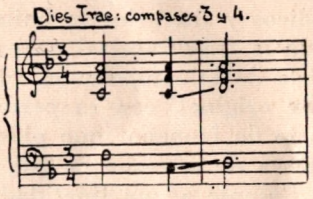
5º) *Offertorio.* Se halla completo.

6º) *Sanctus.* Se halla completo.

7º) *Benedictus.* Se halla completo.

La ausencia de los dos números finales de toda Misa de Difuntos: el "Agnus Dei" y el "Communio", puede explicarse por la razón expuesta anteriormente a propósito del Gradual. El Canto Llano, pálido reflejo en el 1800 de lo que fué el gran arte gregoriano de la Edad Media, servía de materia intercelular en las partes de toda Misa. Posiblemente, el mismo coro entonaba al unísono, bajo fórmulas conocidas, las secciones que faltan.

La Misa de Ubeda presenta dos tipos de errores: de copia y de composición. Los primeros han sido salvados con llamadas al pie de la página, por el transcriptor. Son errores que afectan a las figuras —ausencias de puntillos o silencios, cambios de figuraciones, etc.,— o que afectan a las altitudes, como la aparición insólita de alteraciones accidentales en un acorde perfecto, etc.

Los errores de composición han sido respetados y en realidad no pasan de simples pobrezas armónicas, como la aparición de "quintas" u "octavas" consecutivas, como ocurre en estos dos ejemplos:



En general las partes de flauta y de bajo instrumental son las que presentan mayores errores de composición. No los hemos corregido. Posiblemente no sean ellos achacables a Fray Manuel Ubeda, sino a los copistas posteriores, ya que aparecen en las partes que ostentan caligrafías más modernas.

En una de estas copias posteriores, aparece la parte de flauta en la que el amanuense agregó la indicación "O Clarinete". Corresponde a la "tessitura" del clarinete en si-bemol, aunque aparece sin el debido transporte. Debe entenderse por "bajo instrumental" el pentagrama inferior correspondiente al órgano, en el cual el copista sólo anotó el "bajo continuo" pero sin la cifra del acorde correspondiente. Dado que éste se mueve de acuerdo con fórmulas cadenciales académicas, el amanuense confió en la competencia técnica del organista y eliminó las cifras o el desarrollo del acorde con notas.

En el manuscrito original falta toda la parte de soprano que debe haberse extraviado. La hemos reconstruído con facilidad porque la marcha armónica de las tres partes restantes, de una normalidad académica, pide la aparición de esa voz en la medida y a la altura en que lo hemos hecho. Si algún día llegara a encontrarse, estamos seguros de que coincidiría en un noventa por ciento con la que hemos reconstruído. De todas maneras, y a los efectos de una mayor garantía en esta reconstrucción, la hemos consultado con los maestros Vicente Ascone y Alberto González, a quienes el transcriptor agradece sus oportunas observaciones, aún cuando no los haga responsables de la transcripción y mucho menos de los errores que pudiera contener.

La "Misa para día de Difuntos" de Fray Manuel Ubeda representa, en primer término, un correcto trabajo funcional. Es una Misa de simple y lógico orden litúrgico en cuanto a la intención; exenta de efectos de teatralidad, las voces se mueven dentro de cortos intervalos. Su escritura vocal responde a un concepto de marcha armónica vertical sobre el acorde perfecto de fa-mayor en cuyo tono están todos los movimientos excepto el "Gradual" que se halla en fa-menor y el 'Dies Irae' en re-menor.

No presenta la obra ningún artificio de composición y no puede parangonarse sin desmedro con lo que escribían en esa época los polifonistas venezolanos como Lamas o los brasileños como Nunes García.

Sin embargo, tiene un encanto de "primitivo", dentro de la simplicidad de recursos y la estricta funcionalidad litúrgica. Los acentos melódicos y literarios se hallan en ceñida correspondencia y en ese sentido la frase musical presenta un corte excelente. Desde el punto de vista de la composición, el Gradual es el movimiento más trabajado y original, con su período regular de 32 compases y el tono sombrío de fa-menor que pide su texto literario.

Obra de artesano es esta Misa; nó, desde luego, de maduro artista. Cumple a una finalidad histórica la publicación de la misma. Es, por el momento, la primera composición que se conserva en la historia musical del Río de la Plata.

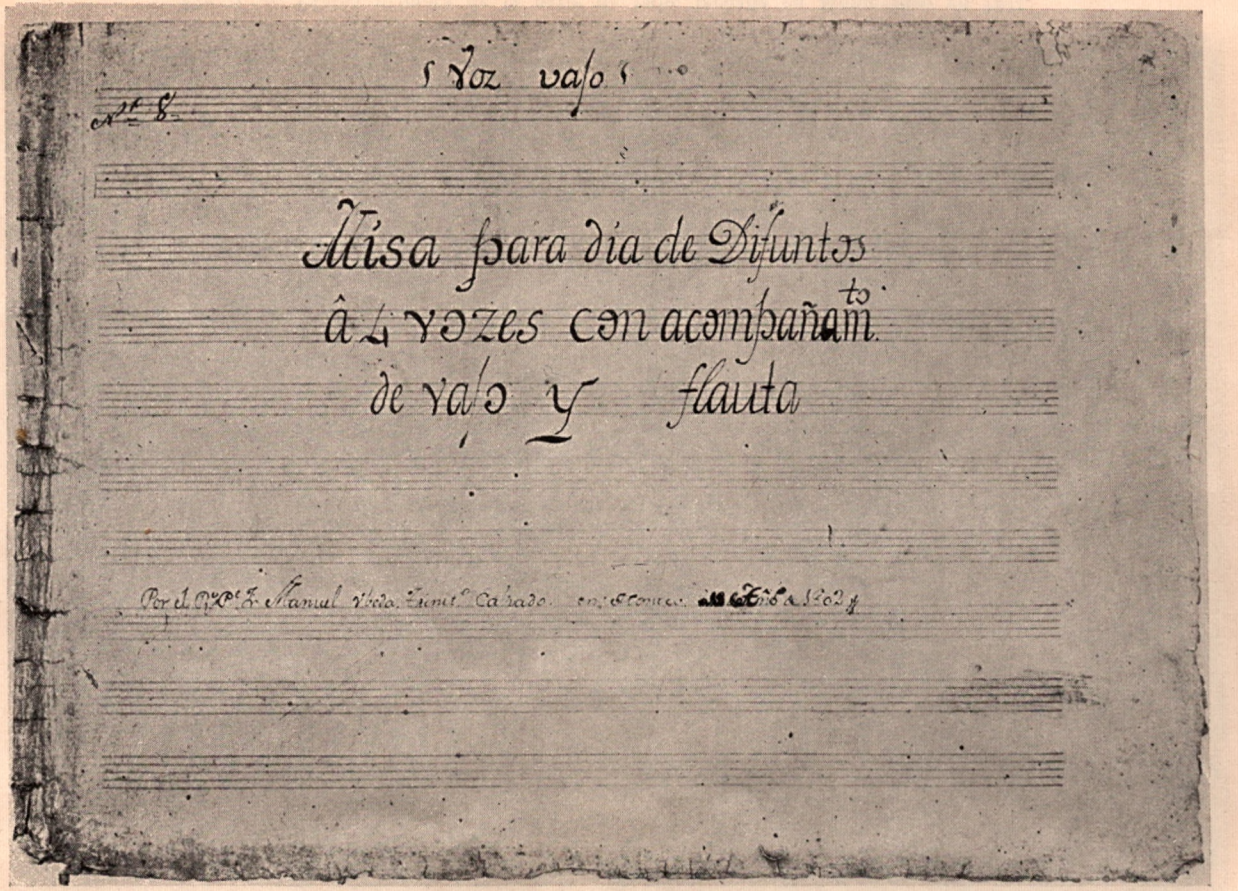


Fig. 2. — **Portada de la parte de bajo, fechada en Montevideo en 1802.**

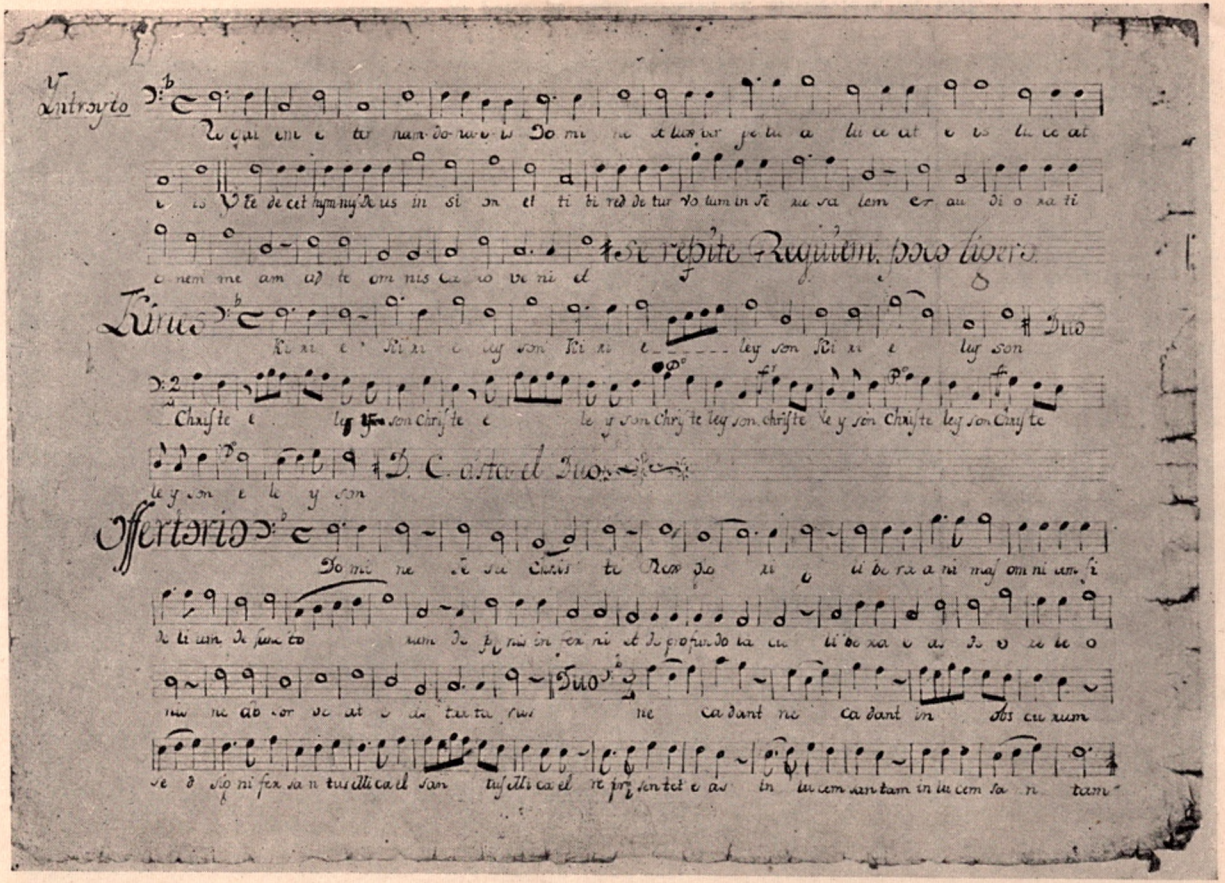


Fig. 3. — **Página primera de la parte de bajo, fechada en Montevideo en 1802.**

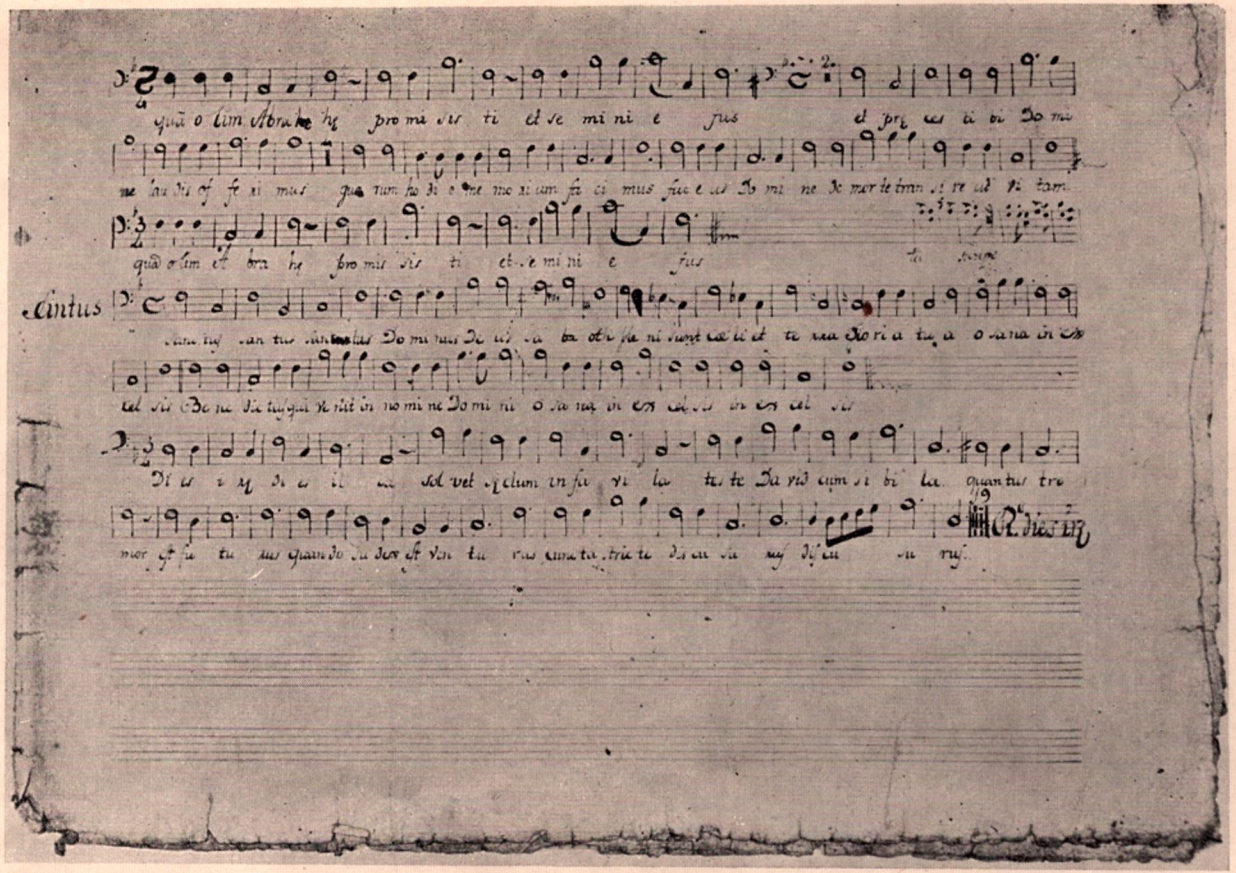



Fig. 4. — **Página segunda de la parte de bajo, fechada en Montevideo en 1802.**

FAY MANUEL UBEDA

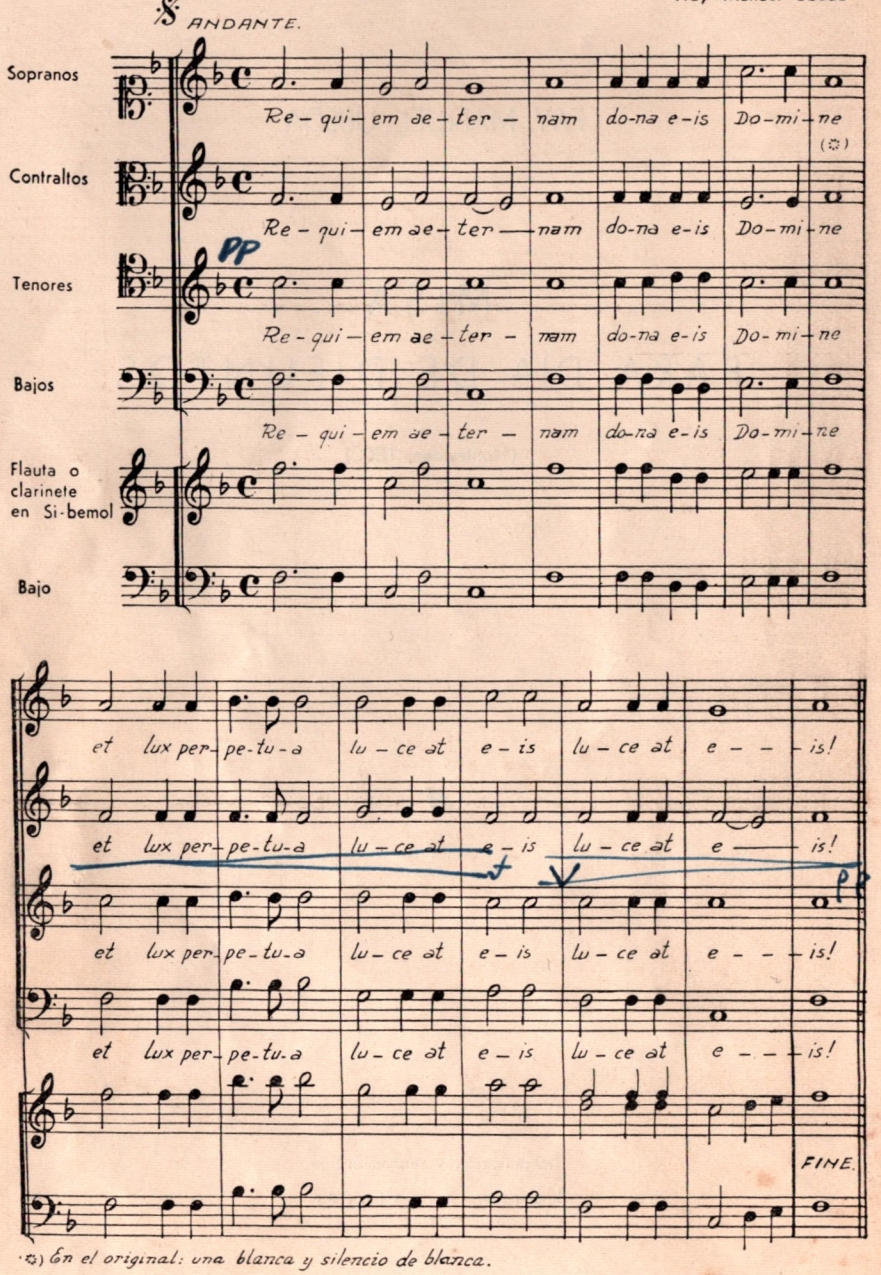
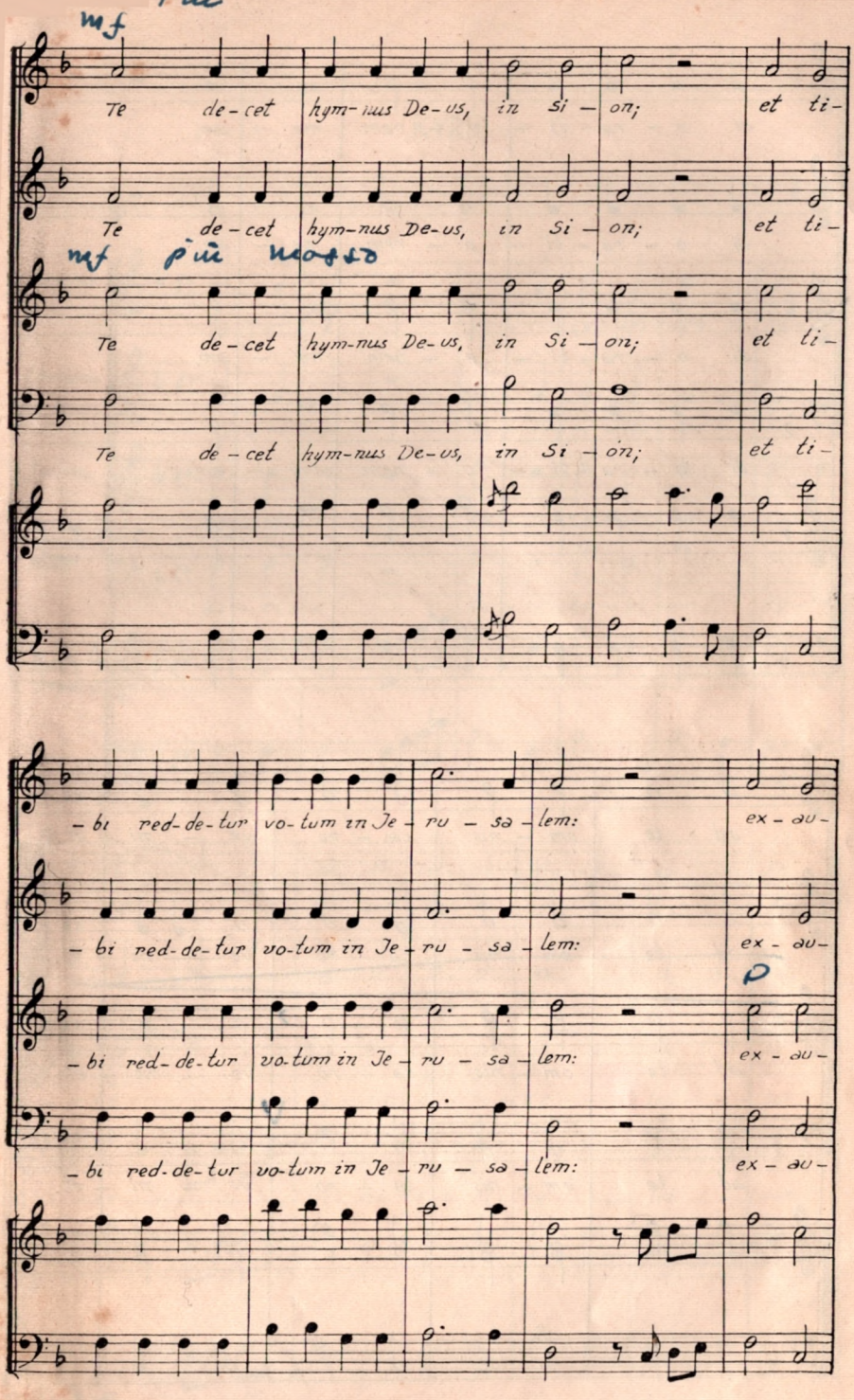
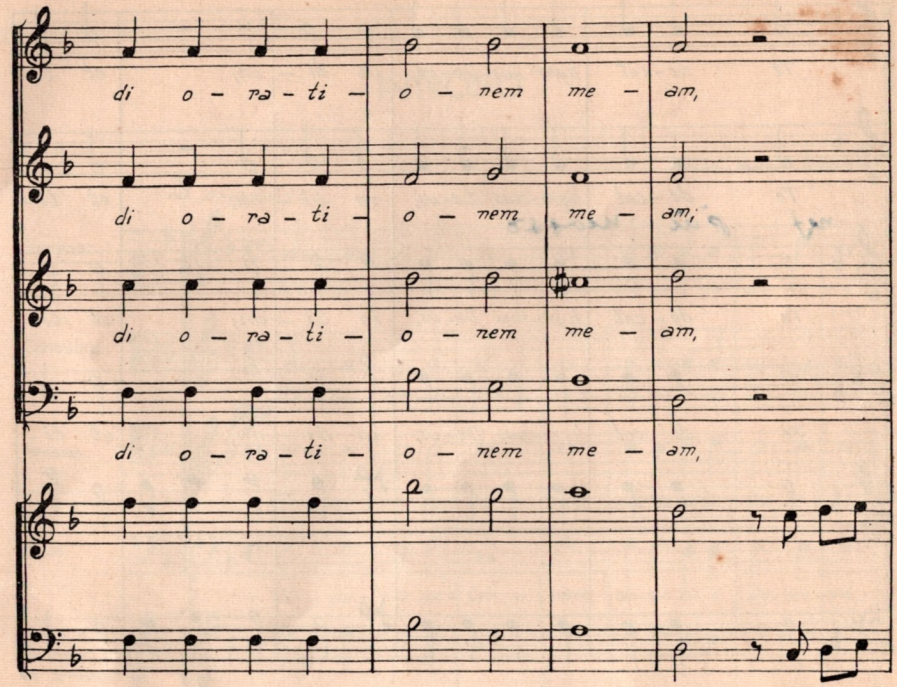
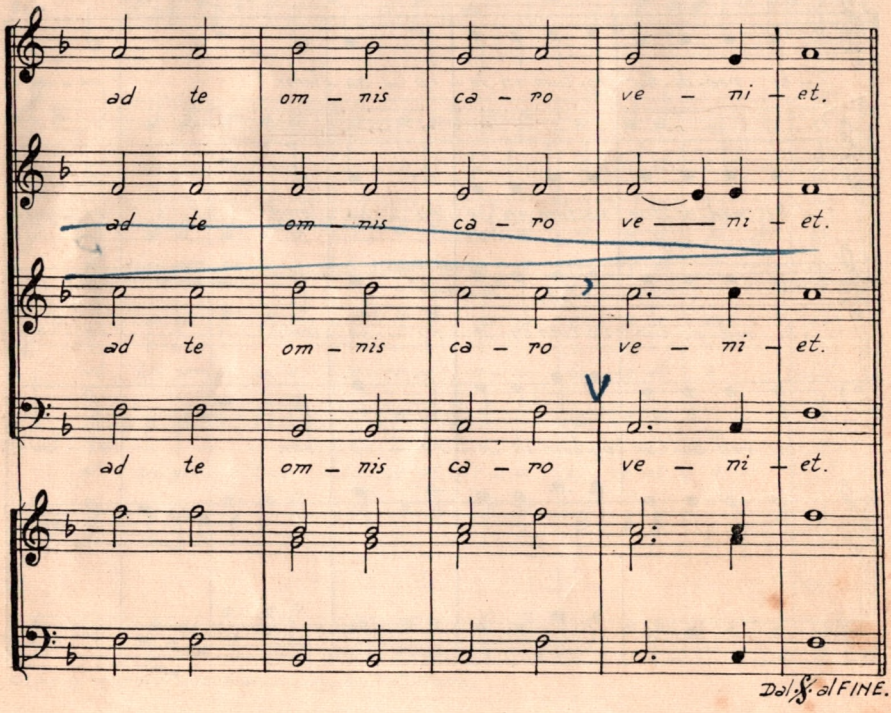
MISA
PARA DIA DE DIFUNTOS

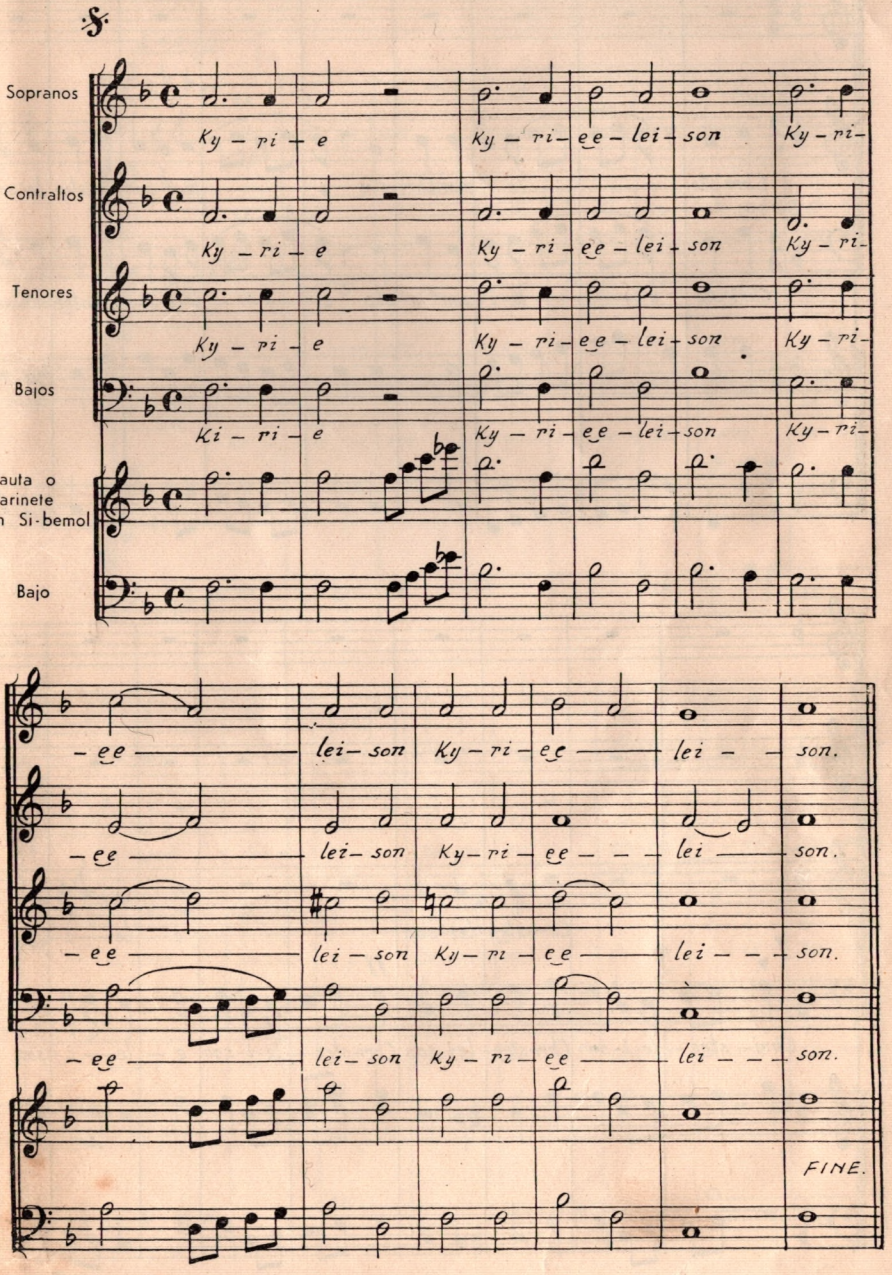
(Montevideo, 1802)

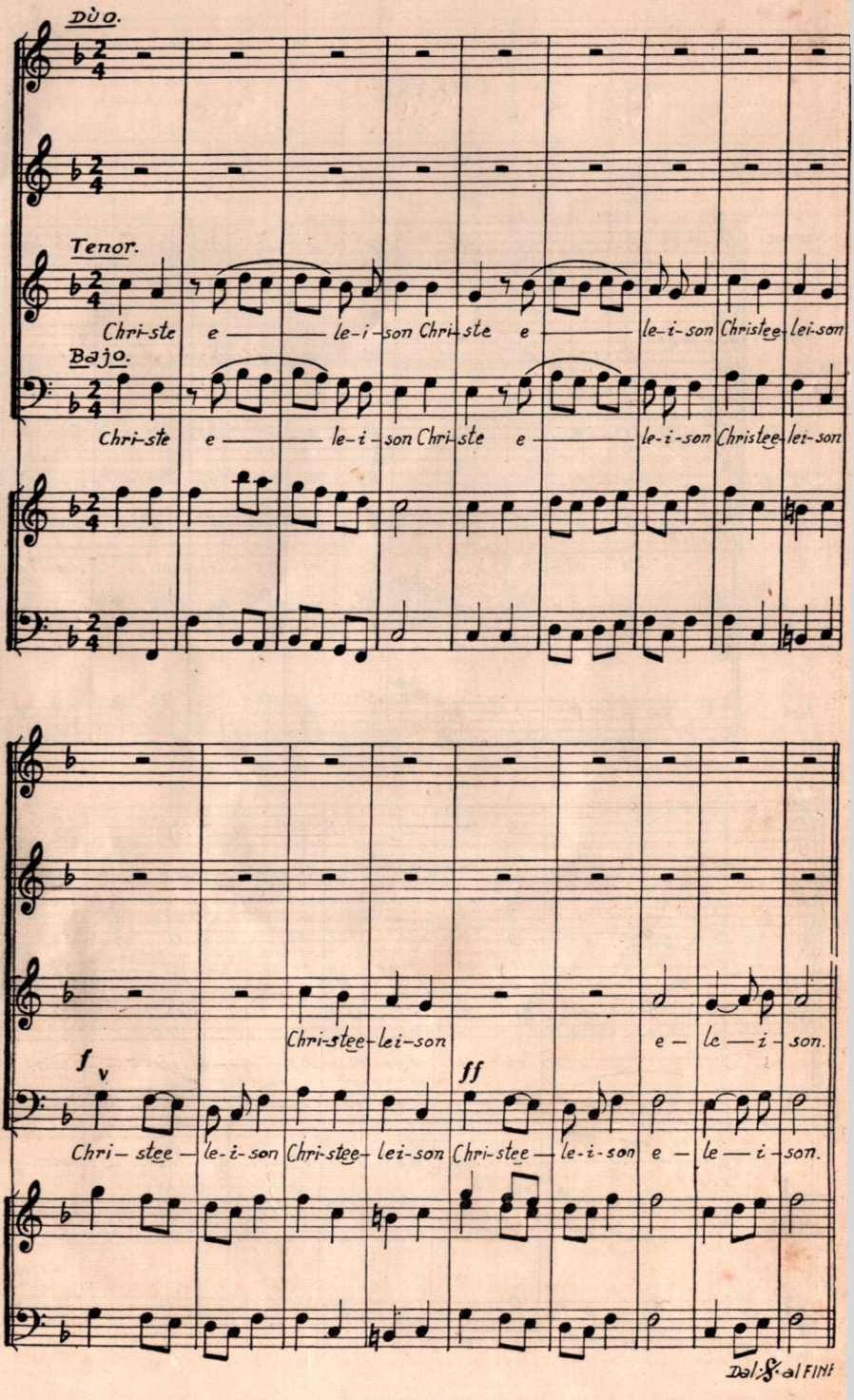
Transcripción y reconstrucción
Lauro Ayestarán

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

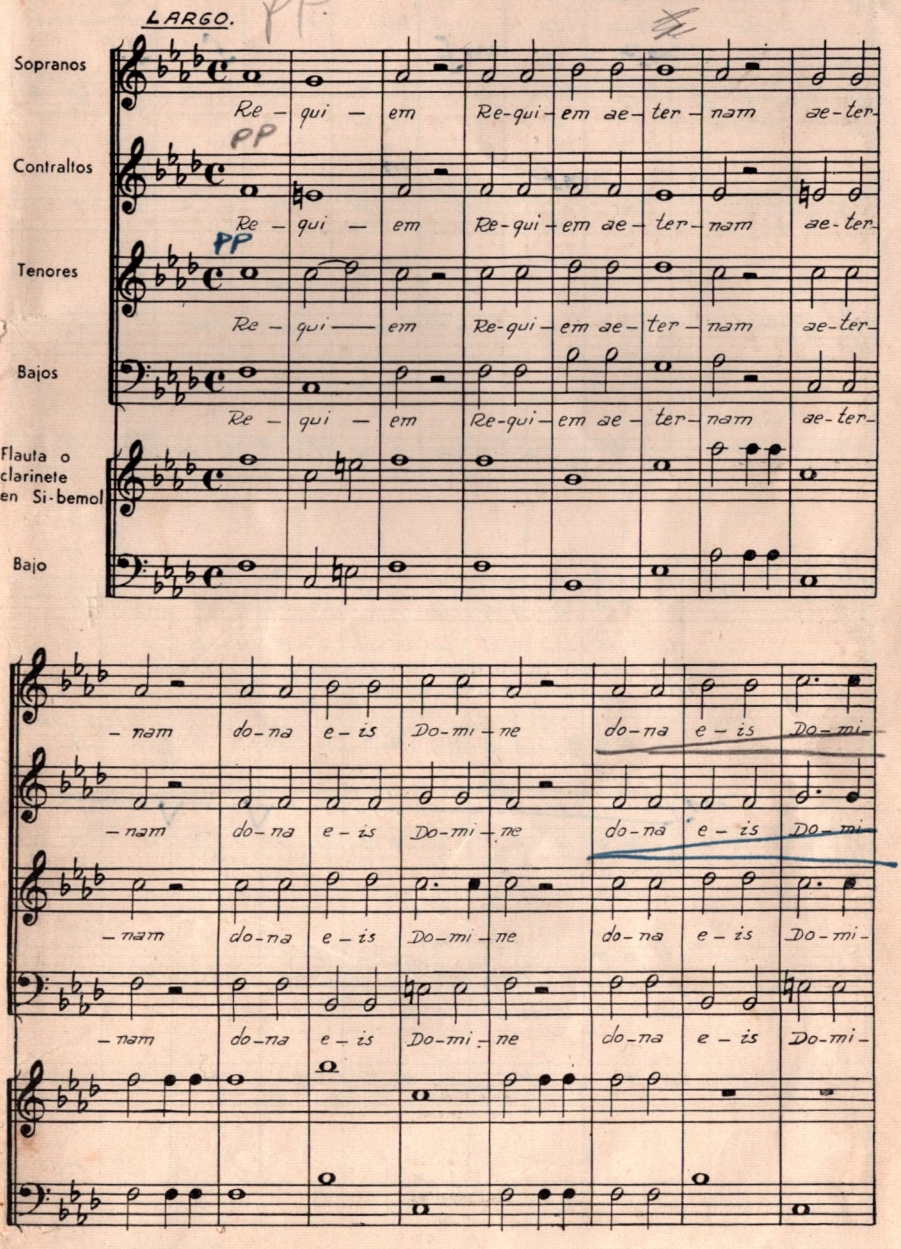
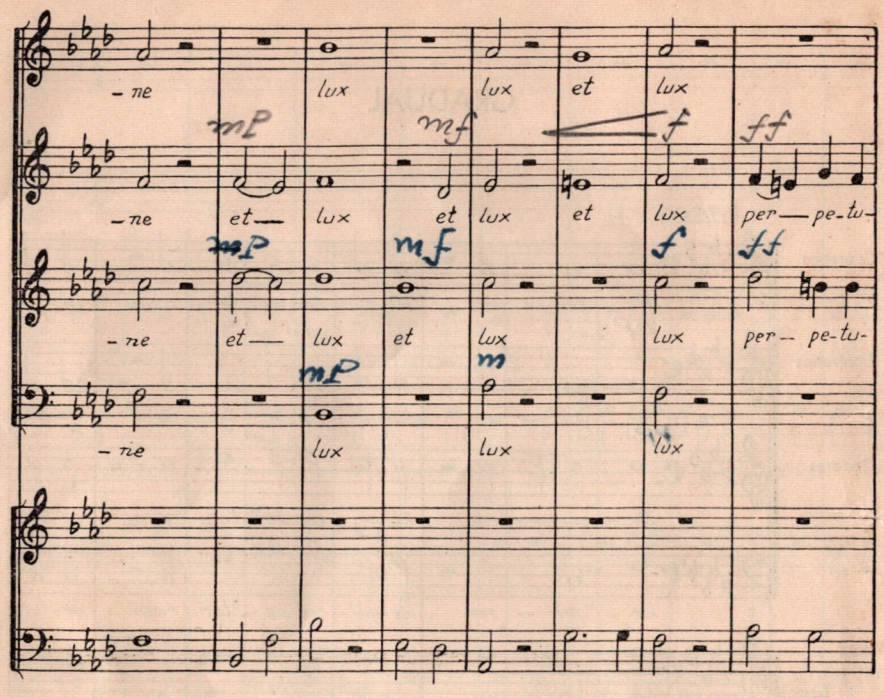
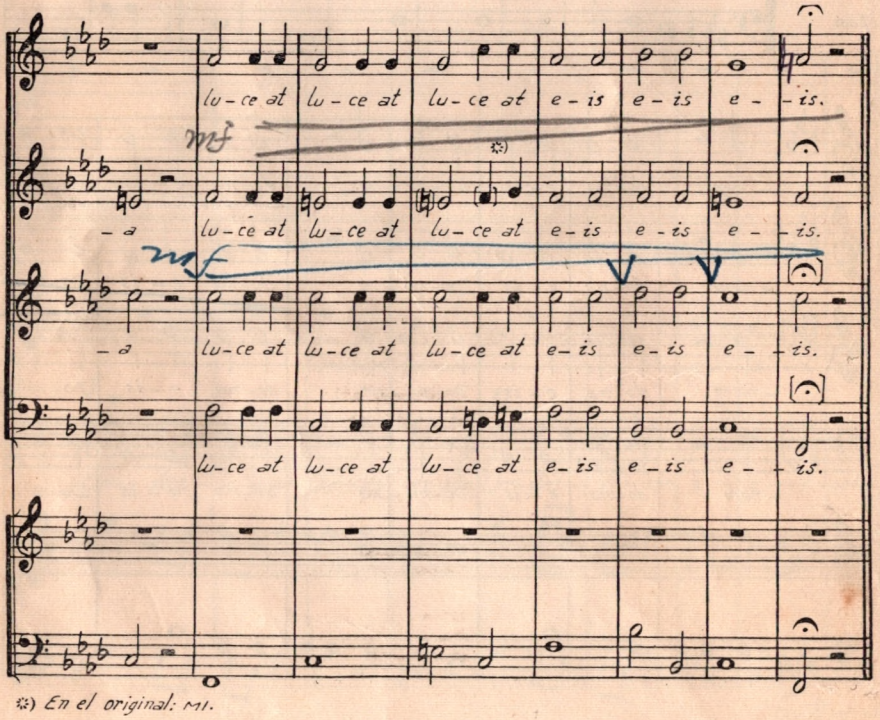
INTROITO

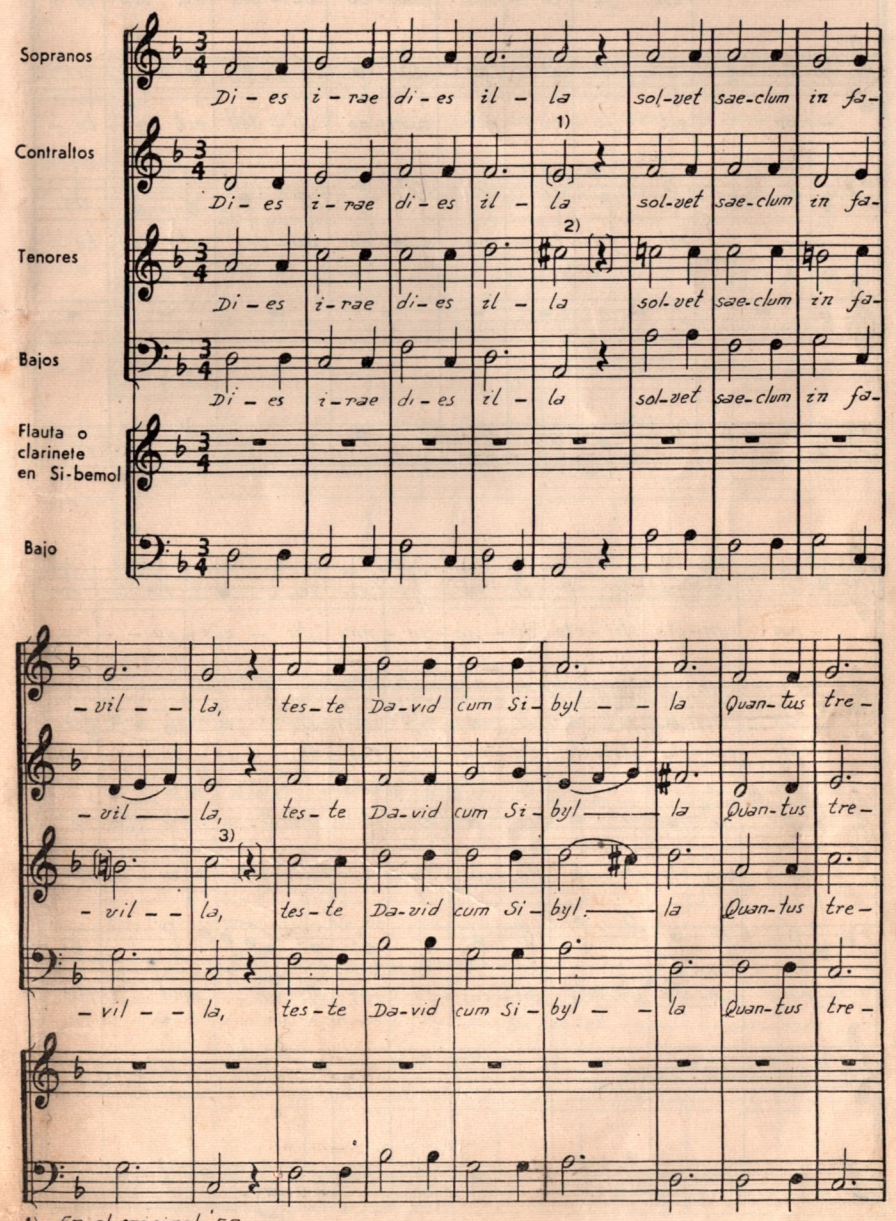
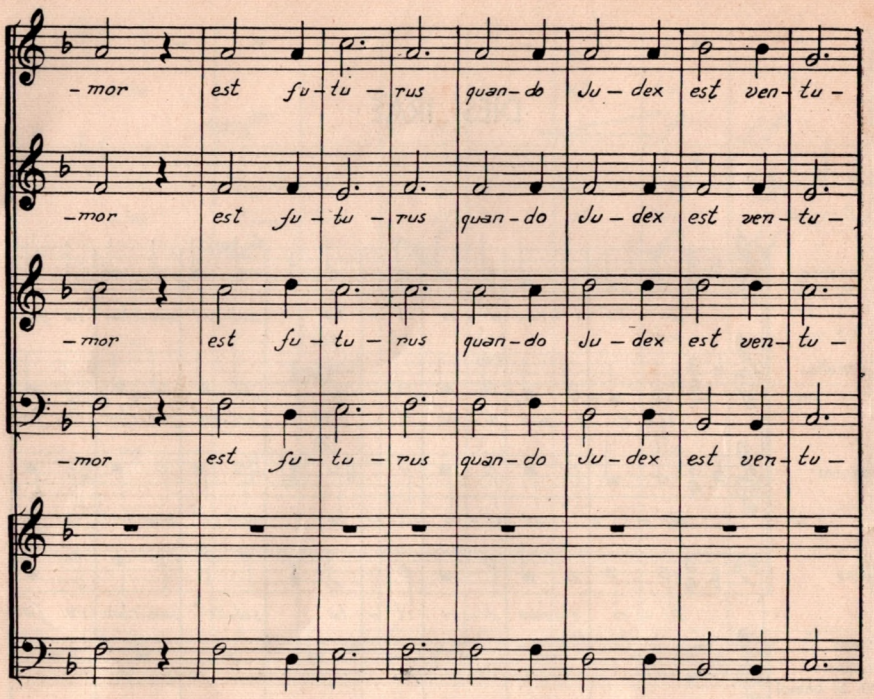
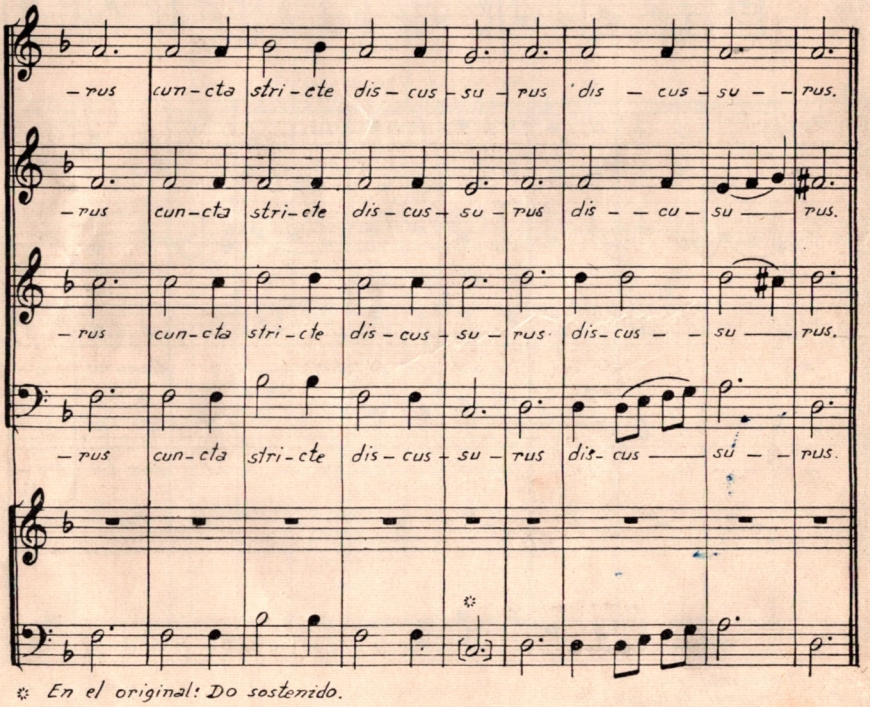
Fray Manuel Ubeda

(*) En el original: una blanca y silencio de blanca.

Più
mf
Te de-cet hym-nus De-us, in Si-on; et ti-
Te de-cet hym-nus De-us, in Si-on; et ti-
mf più mosso
Te de-cet hym-nus De-us, in Si-on; et ti-
Te de-cet hym-nus De-us, in Si-on; et ti-
-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem: ex-au-
-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem: ex-au-
p
-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem: ex-au-
-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem: ex-au-

di o - ra - ti - o - nem me - am,
di o - ra - ti - o - nem me - am,
di o - ra - ti - o - nem me - am,
di o - ra - ti - o - nem me - am,

ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.
Dal 𝄋 al FINE.

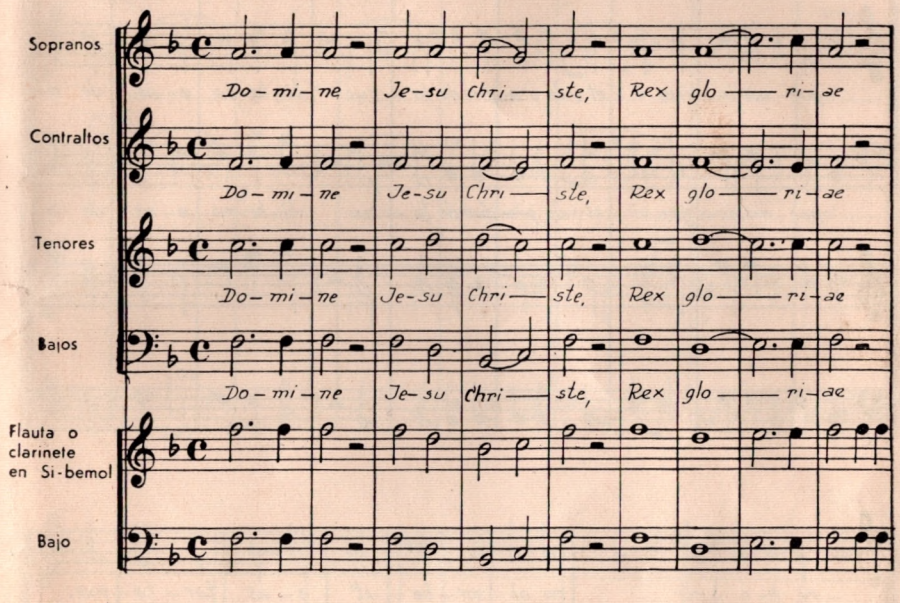
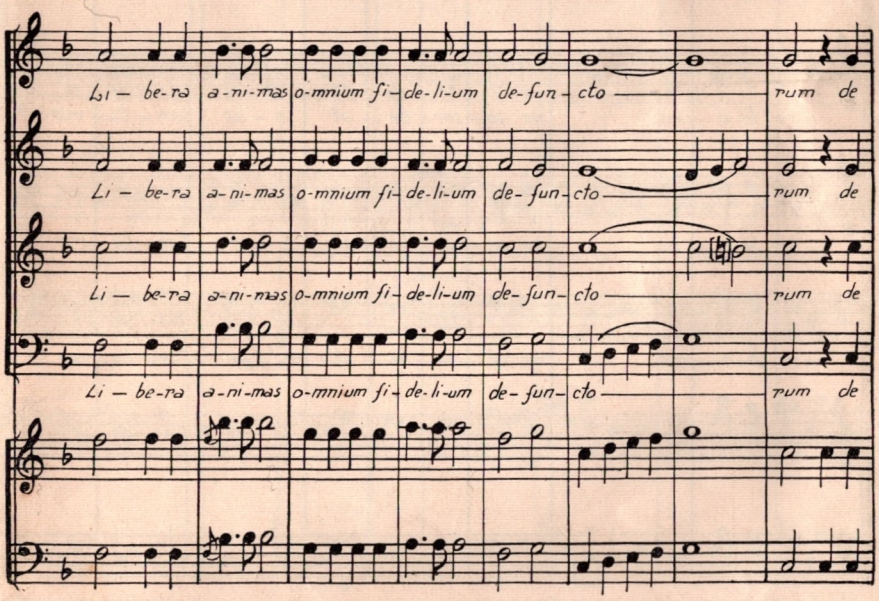
KYRIE

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos
Flauta o clarinete en Si-bemol
Bajo
Ky – ri – e
Ky – ri – e – lei – son
Ky – ri –
Ki – ri – e
– e – e
lei – son
Ky – ri – e – e
lei – – son.
FINE.


Dùo.
Tenor.
Chri-ste e le-i-son Chri-ste e le-i-son Christee-lei-son
Bajo.
Chri-ste e le-i-son Chri-ste e le-i-son Christee-lei-son
Christee-lei-son
e - le - i - son.
f
Chri- stee - le-i-son Chri-stee- lei-son
ff
Chri-stee - le-i-son e - le - i - son.
Dal:S. al FINE

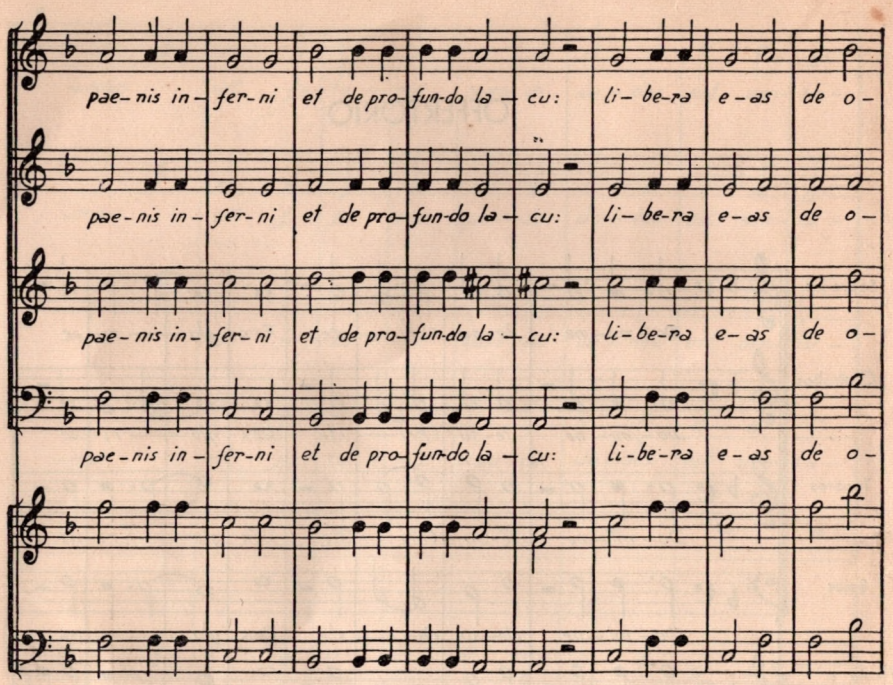
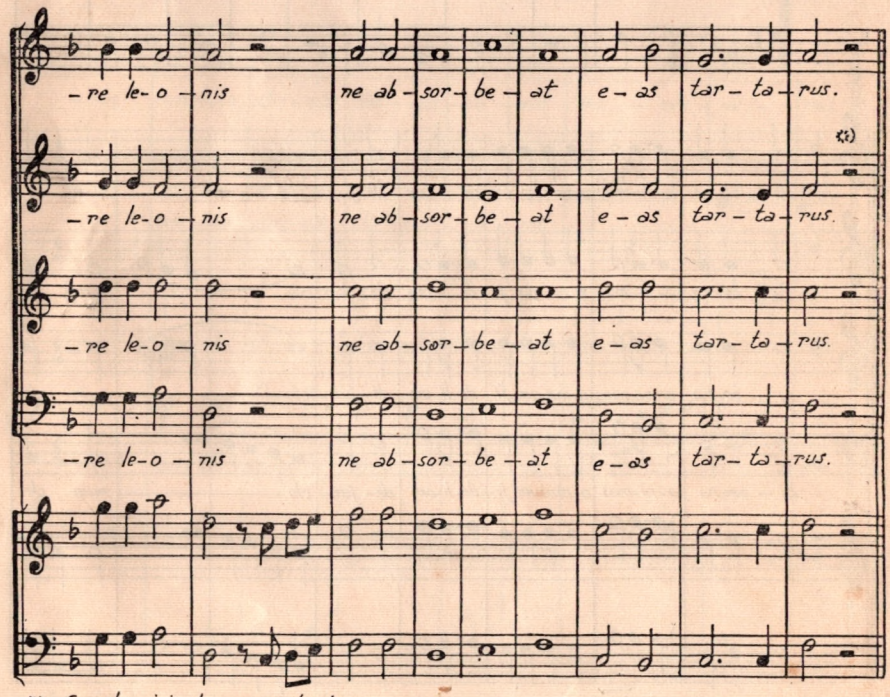
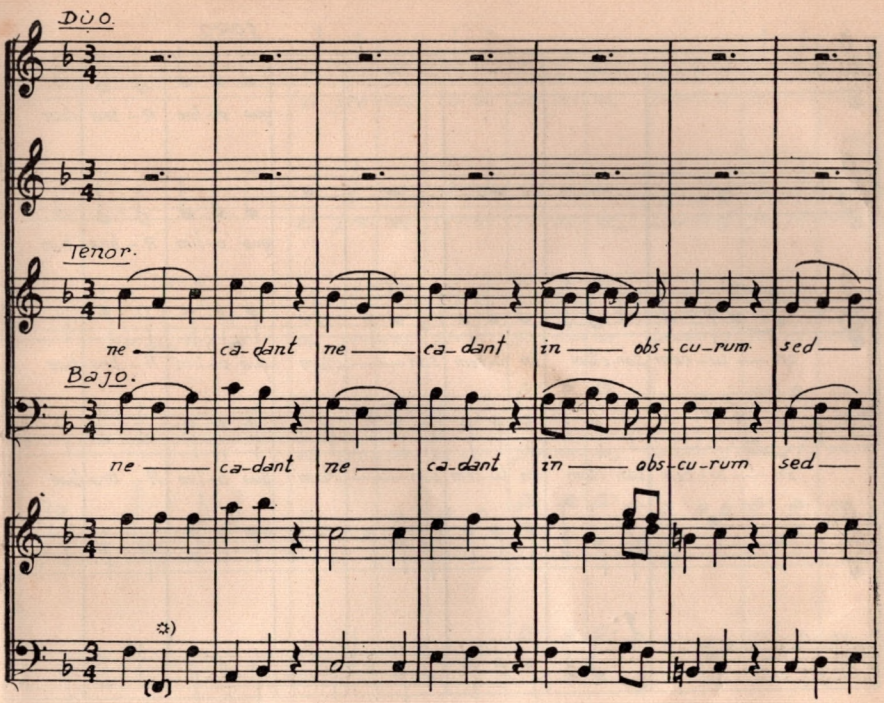
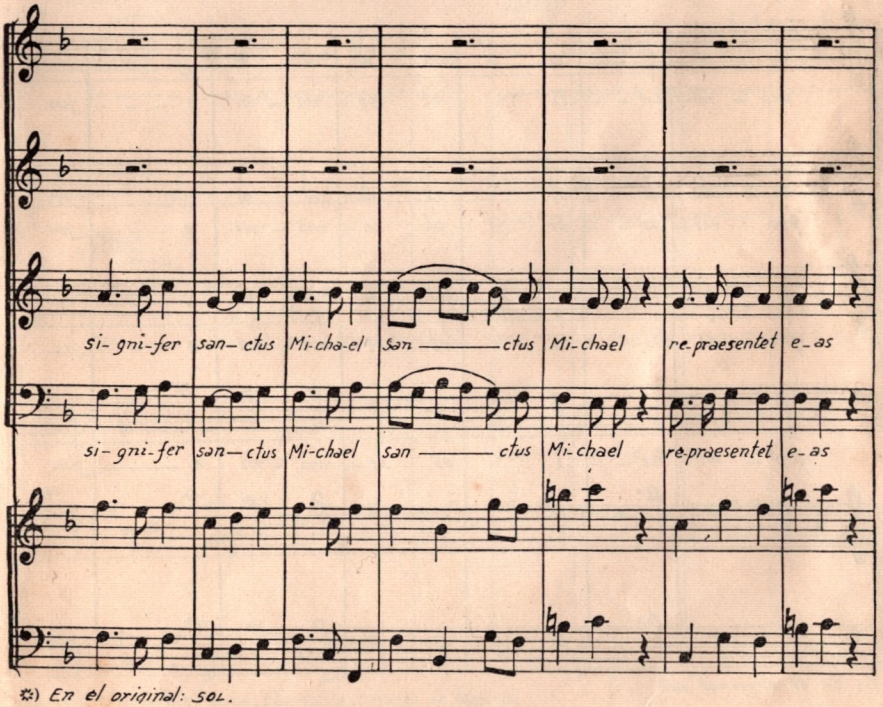
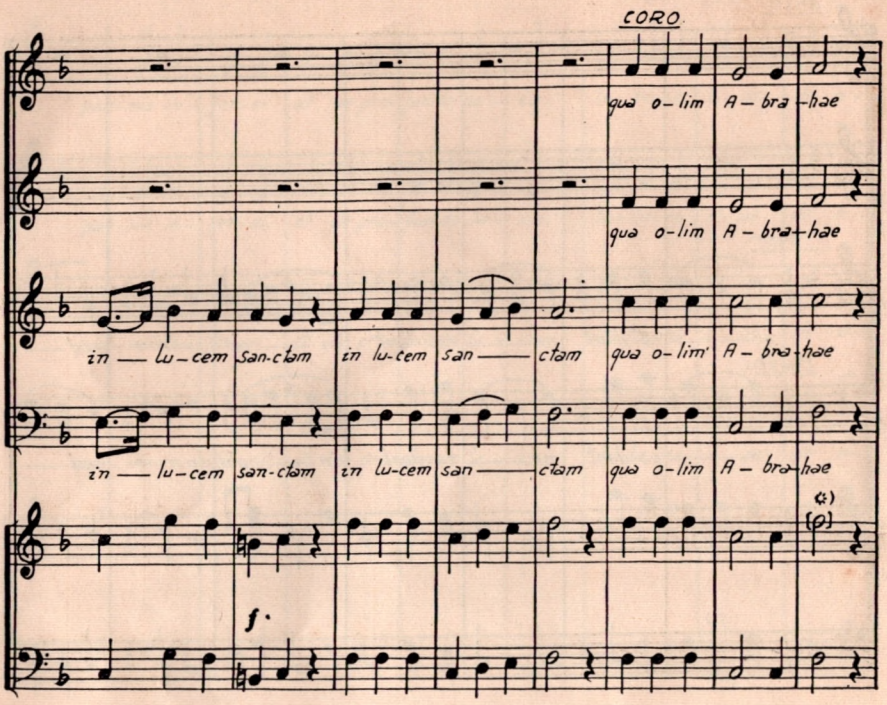
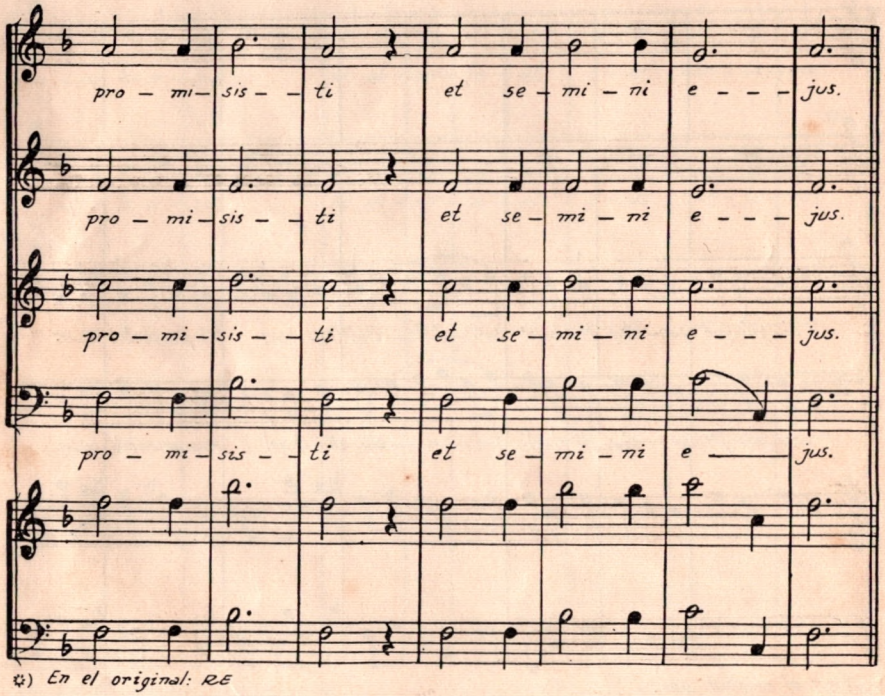
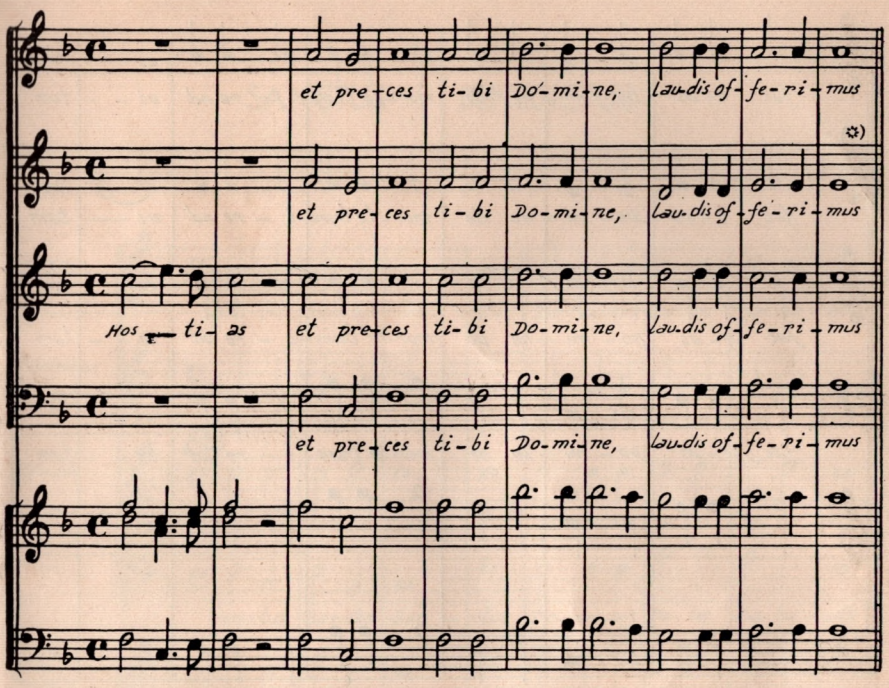
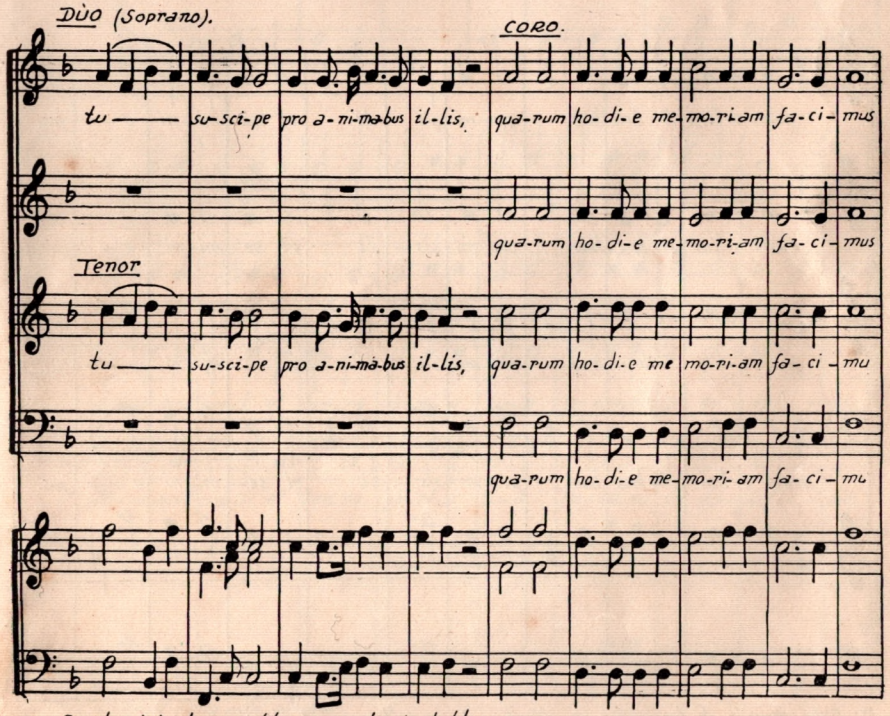
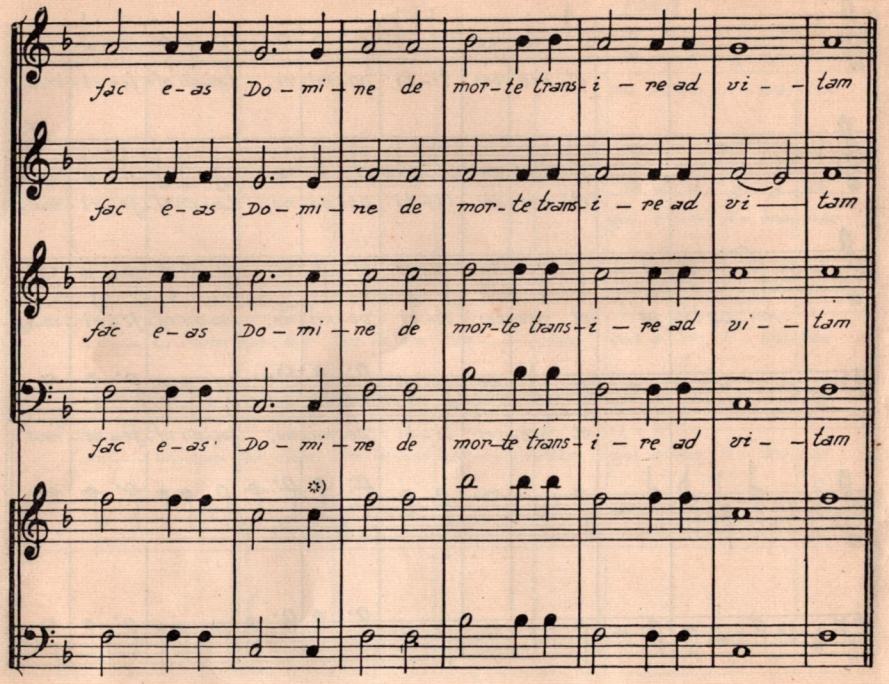
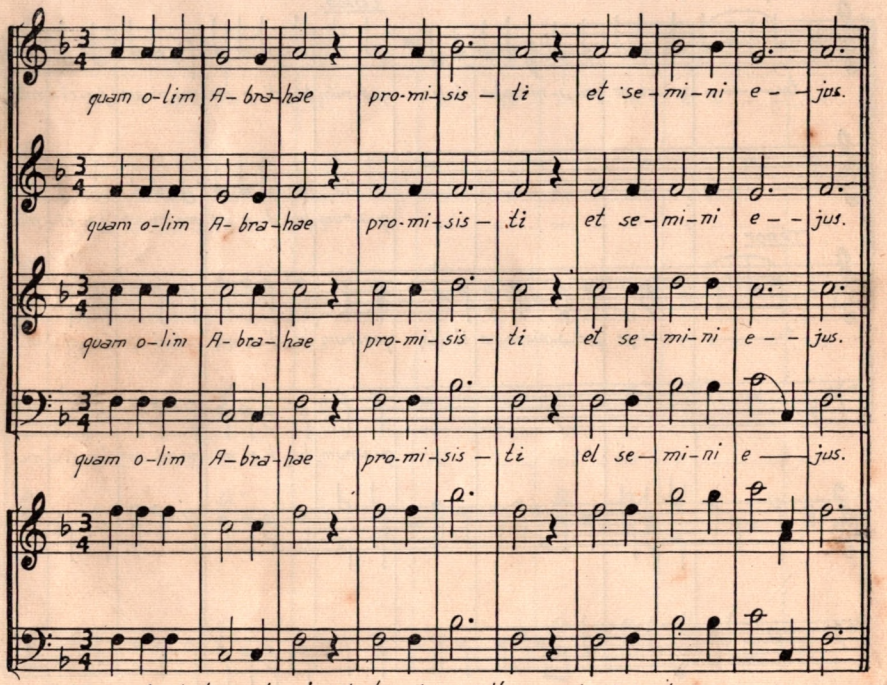
GRADUAL


LARGO.
PP
Sopranos
Re – qui – em Re-qui-em ae-ter-nam ae-ter-
Contraltos
Re – qui – em Re-qui-em ae-ter-nam ae-ter-
Tenores
Re – qui – em Re-qui-em ae-ter-nam ae-ter-
Bajos
Re – qui – em Re-qui-em ae-ter-nam ae-ter-
Flauta o clarinete en Si-bemol
Bajo
– nam do-na e-is Do-mi-ne do-na e-is Do-mi-
– nam do-na e-is Do-mi-ne do-na e-is Do-mi-
– nam do-na e-is Do-mi-ne do-na e-is Do-mi-
– nam do-na e-is Do-mi-ne do-na e-is Do-mi-

*) En el original: MI.

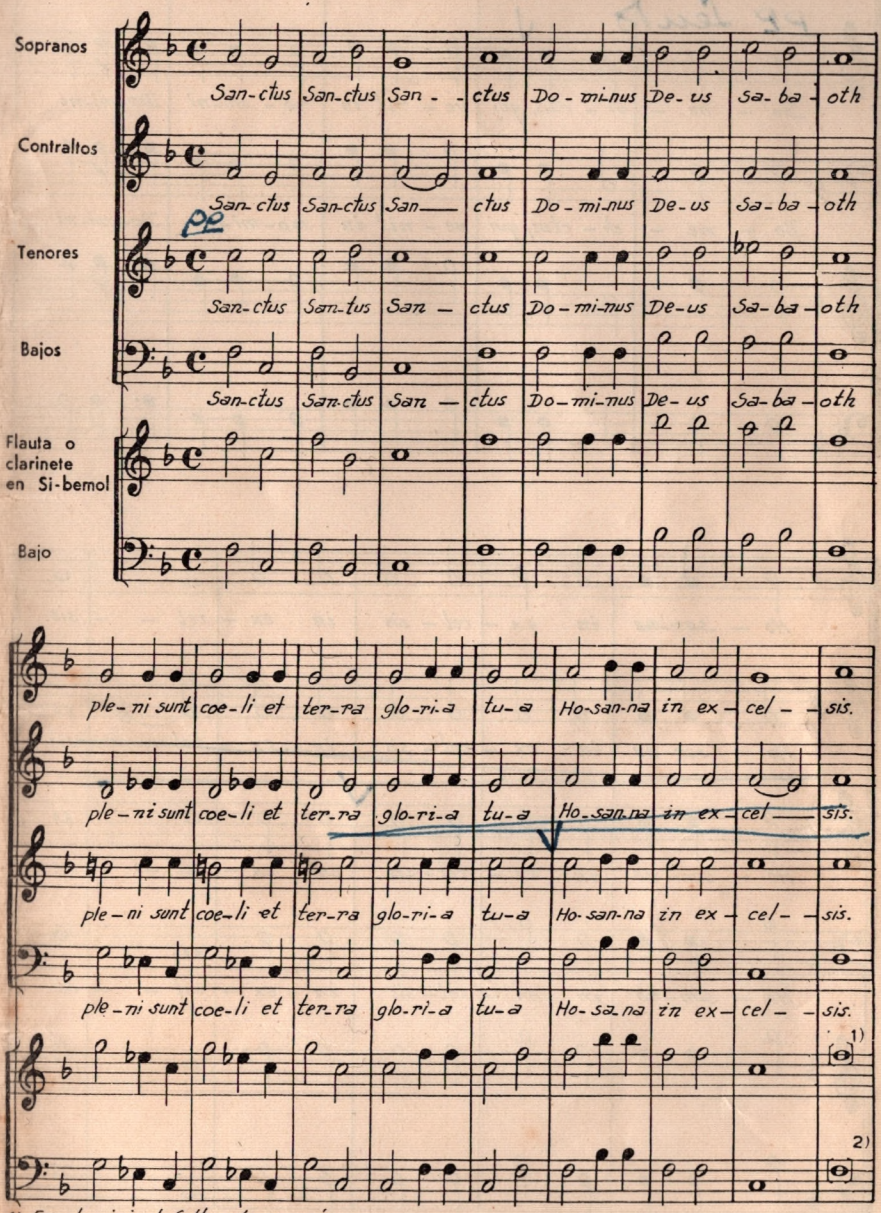
DIES IRAE

1) *En el original: FA.*
2) *En el original lleva puntillo.*
3) *Ibidem.*

✲ En el original: Do sostenido.

OFFERTORIO

328

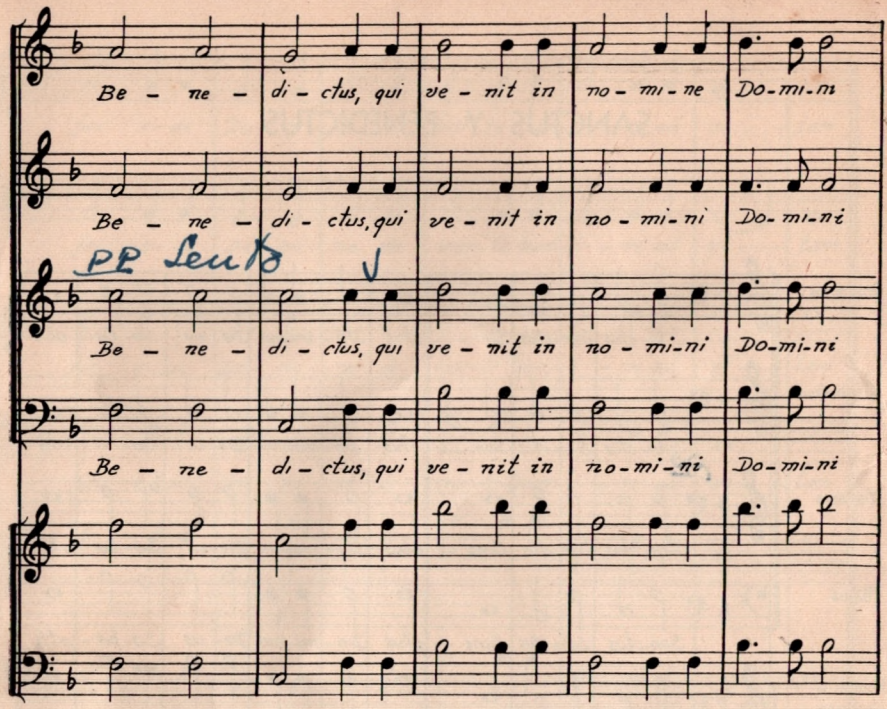
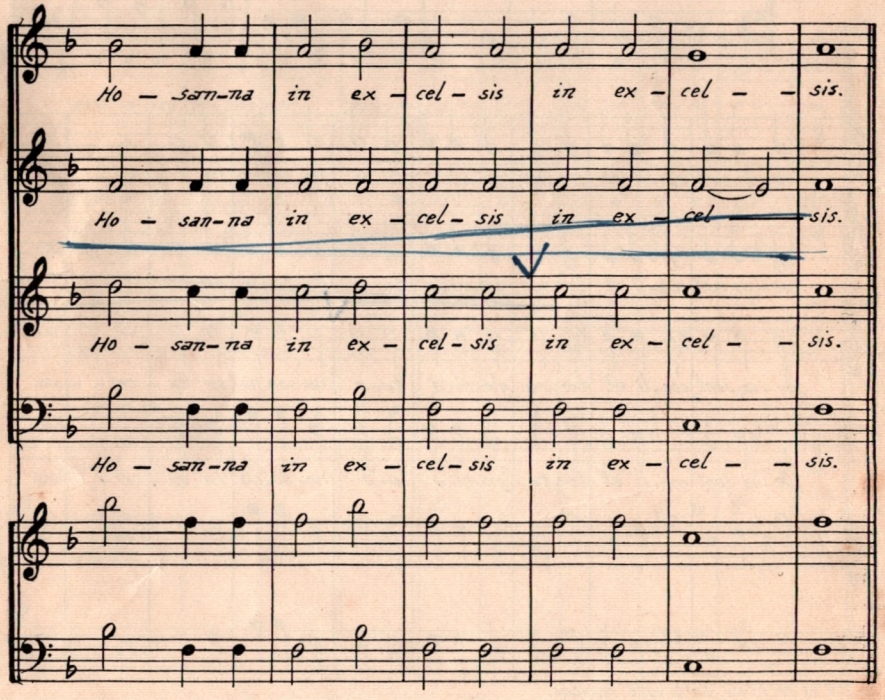
~~101523~~

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

*) En el original: una redonda.

*) En el original: sol.

✡) En el original: RE

✲) En el original: una blanca y silencio de blanca.

*) Este compás de las partes de flauta y bajo, falta en el original.

SANCTUS Y BENEDICTUS



1) *En el original falta este compás.*
2) *Ibidem.*


Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni
Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ni Do - mi - ni
pp Sempre
Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ni Do - mi - ni
Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ni Do - mi - ni

Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - - sis.
Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.
Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - - sis.
Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - - sis.